PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA» diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE ROMA, – Via del Corso, 16 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 40 - ROMA, 7 OTTOBRE 1951

Abbonamento annuo L. 1500
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono [illegible]

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LA CARRETTA DI BATTAGLIONE

La modestia è veramente una bella cosa. Nella seconda metà del secolo scorso e nei primi decenni di questo, l'orgoglio di essere uomini, incoraggiato soprattutto dalle scoperte scientifiche e relative applicazioni e da un notevole digrossamento del costume, aveva raggiunto i limiti del sopportabile! L'esaltazione della ragione, che aveva precedenti vicini e lontani assai cospicui, si esasperò nella convinzione che nessun mistero fosse precluso alla sua potenza. Nemmeno la dottrina darviniana dell'evoluzione, venuta a contestare la nobiltà delle origini, valse a moderare tanta boria; che, anzi, dal confronto con i parenti rimasti poveri più risaltavano il pregio e il vanto di chi aveva saputo ornarsi di tante belle qualità e mostrava ancora tanto slancio da apparire in potenza il padrone del mondo.

Al tempo stesso si costituiva una specie di superstizione, un punto di onore umano, in virtù del quale le azioni, che per poco si avvicinassero alla sfera dell'animalesco, venivano considerate come poco degne e alcune destavano addirittura orrore. Si esaltava, invece, tutto ciò che importasse il sacrificio del proprio istinto, violenza al pieno manifestarsi della propria individualità corporea, quasi che la mortificazione e il dominio dell'animalità fossero la manifestazione più decorosa, la virtù più completa. (Era l'omaggio involontario del più crudo positivismo ai principi universali ed eterni dell'etica cristiana). Ancora avevano corso e venivano insegnati nelle scuole pregiudizi ingenui, ma piuttosto dannosi alla persona, come dovere, lealtà, amore di patria e simili. (In fondo si trattava di riflessi tardivi dell'ormai lontano romanticismo).

Per fortuna, le cose ora sono avviate diversamente e c'è da sperare bene. Le scoperte nel campo della fisica e della chimica, nel periodo che solidamente si appoggia sui piloni di due grandi guerre, non sono state per nulla inferiori a quelle dell'età precedente, anzi sono tali che le applicazioni di esse hanno mutato usi e costumi di più che mezzo mondo. Ma sia il fatto che alcuni principi considerati incrollabili non hanno tenuto, sia il carattere di palese provvisorietà riconosciuto ad alcune ipotesi, con le quali tuttavia la ricerca consegue risultati eccellenti; certo è che la scienza del nostro tempo non è affatto orgogliosa e, anzi, dà mostra di un disdegno verso se stesso, che può talvolta sembrare affettazione o addirittura cinismo. La filosofia, cui spetta il compito di continuare il cammino sui sentieri che la luce di quella più non rischiara, spesso si accoda, per il piacere di appendere al vestito frusto qualche bella formula lucente. Parole, dinanzi alle quali una volta tutti si inchinavano, anima, ragione, categoria della mente, Idea con maiuscola, circolano ancora in certi ambienti retrivi, ma suonano vuoto come i titoli di eccellenza e di commendatore. A questa, diciamo pure, generosa rinunzia a ogni pretesa di onore come genere umano si accompagna il disdegno per tutte quelle forme e istituti, in cui il singolo si ritrova come continuità; in compenso, si delinea e afferma nei circoli di punta la rivendicazione energica e totale dei diritti individuali corporei, esistenziali, normali ed anormali. (Com'è noto, la struttura di un'epoca si presenta come un tutto organico, in cui scienza e costume, pensiero e comportamento sono fatti interdipendenti. Può porsi il problema se sia la cultura a influenzare il costume o viceversa, e nell'ambito stesso della cultura quali siano i settori che propriamente danno il tono e informano di sè ogni altro movimento. Si tratta di questioni assai complesse, le quali possono essere affrontate solo sulla base di una vasta documentazione concreta, di cui noi non disponiamo).

•

In un'opera recente, che appare ora in eccellente traduzione italiana (*La conoscenza umana*, Milano, Longanesi, 1951), Bertrand Russell, filosofo fra i più rappresentativi del mondo moderno, affronta il problema del conoscere con la scorta di una dottrina eccezionale e lo risolve nei termini di una modestia esemplare. Il suo è un empirismo radicale, poichè si preoccupa di mostrare tutta la validità del principio, da cui muove ogni filosofia empirista (e che questa di solito dimentica nell'impegno di dimostrare la validità dell'esperienza) e, cioè, che la conoscenza umana è «incerta, inesatta e parziale». L'acuta disamina dei risultati, a cui è pervenuta la scienza in alcuni dei suoi settori più impegnativi, come quelli della fisica, è per l'appunto diretta a illustrare tale carattere di insufficienza e di provvisorietà. D'altra parte, l'esame delle varie forme del conoscere, da quella elementare della sensazione alla legge scientifica (se pure di legge è lecito parlare), mira ad affermare il carattere puramente biologico e psicologico di tale processo evolutivo.

Il Russel non dice nulla della forza, per dir così, endogena, che da una sensazione elementare porta all'astrazione del calcolo infinitesimale e che è certo diversa qualitativamente da quella tendenza all'accrescimento, la quale è propria di ogni forma di vita; e gli basta l'affermarne l'origine biologica, in quanto a questa si può ricondurre, come all'aspettazione di qualche cosa che si ripete, comune anche agli animali, quella credenza «generale», che è un grado del conoscere. Egli infatti afferma: «Altra cosa che è importante ricordare ogni volta che vengono discussi i concetti mentali è la nostra continuità evolutiva dagli animali inferiori. La «conoscenza», in particolare, non deve essere definita in una maniera, che presupponga un abisso invalicabile fra noi e quei nostri antenati che non avevano il vantaggio della lingua» (p. 597).

Non si potrebbe essere più modesti di così. E' ovvio che il riferimento agli animali inferiori si debba intendere nel senso che il punto di partenza è dalle strutture cellulari più semplici per giungere sino all'uomo, attraverso gli animali superiori e, beninteso, le scimmie, delle quali l'insigne filosofo fa menzione con particolare piacere. Fra i lati positivi di questa teoria è certo da registrare il fatto che in essa vengono ad assumere nuovo rilievo e piena legittimazione le credenze totemistiche, in base alle quali alcuni popoli primitivi si concedono come capostipite un animale e lo rispettano e celebrano in conformità. Si deve, anzi, riconoscere che il totemismo non è altro in sostanza se non filosofia moderna avanti lettera.

•

Ora c'è da chiedersi se questo del linguaggio sia proprio un vantaggio, come esplicitamente dichiara il Russell. Non risulta, infatti, che mai alcun animale si sia lamentato di esserne privo e, d'altra parte, se è veramente una comodità, pare strano che tutti gli animali un po' evoluti non se lo siano procurati, seguendo l'esempio illustre dell'uomo. L'asino che tira il carretto chi sa con quanto piacere risponderebbe per le rime all'asinaio che l'insolentisce.

Vantaggio o no, è un fatto che l'uomo parla: e, anzi, questa sua vena del parlare è così abbondante che, con la complicazione della radio, il mondo è inondato di parole e alla fine gli animali, anche quelli delle foreste più fitte, volenti o no, dovranno pure imparare. Ma, intanto, non parlano e questa differenza induce lo stesso Russell a distinguere nello sviluppo della conoscenza una fase preverbale, comune a tutti gli animali, e una fase verbale, esclusiva dell'uomo.

Pare, dunque, che questa del linguaggio fonico sia una prerogativa tipica, qualificante dell'uomo. Si sa, inoltre, che la nota legge di Huxley, secondo la quale la distanza fisiologica fra gli uomini del gradino culturale più basso e i più civili è maggiore di quella che corre fra i primati più evoluti e l'uomo primitivo, fallisce proprio su questo punto del linguaggio. Infatti, mentre i primati sono privi di voce articolata, non c'è popolo il più arretrato e selvatico, che non abbia un sistema linguistico complesso e sviluppato al pari e più di quello dei popoli civili. E' fatto accertato che, proprio nel dominio del linguaggio, l'assioma evoluzionistico, secondo cui il complesso viene dal semplice, non si applica, poichè le lingue primitive presentano di solito strutture più complesse di quelle delle lingue di cultura.

Anche per quanto riguarda la conoscenza, l'importanza del linguaggio è tale che il Russell dedica ad esso tutta la parte seconda del volume, costituita da ben undici capitoli e vi fa anche altrove continui riferimenti (a me pare che egli non ponga il problema del linguaggio nei suoi giusti termini considerandolo in funzione di verità); ma nulla dice intorno alle modalità e, quel che più importa, intorno alla necessità della sua origine. A motivo di quello che abbiamo or ora osservato e, cioè, che il linguaggio è facoltà costituzionale dell'uomo e che egli, quindi, nasce, si costituisce con essa, avremmo voluto trovare qualche cosa di più preciso in un'opera così circostanziata e ampiamente ragionata, almeno circa il momento evolutivo in cui esso s'inserisce, determinando un rivolgimento di così vasta portata: la conoscenza da esperienza preverbale, sensazione, percezione e memoria, diventa verbale, credenza generale, inferenza, raziocinio, in altre parole, diventa più propriamente umana.

Sarebbe ingiusto pensare che l'acuto filosofo non abbia avvertito la gravità della lacuna. A colmarla in qualche modo sembra diretta l'osservazione occasionale, che si legge a p. 601: «Gli

(Continua a pag. 6)

Antonino Pagliaro

SOMMARIO

PER IL NOME «MIRELLA»

Da qualche tempo la R.A.I., facendo la *réclame* al Lanificio Rossi, parla di un tessuto che chiama *Mirella*, senza troppe spiegazioni. Or è qualche giorno, però, ha finto un dialogo, nel quale un interlocutore domanda: «Chi è dunque mai questa bambina chiamata *Mirella*, di cui tutti dicono meraviglie?», coll'intenzione di spiegare qualcosa senza spiegar nulla, risponde: «Non si tratta di una bambina. Mirella è il nome della stoffa più bella, che il Lanificio Rossi offre alle signore eleganti!».

Il che non risulta vero, poichè il nome è proprio quello di una fanciulla, protagonista di un poema provenzale, *Mirèio*, scritto da Federico Mistral e fatto italiano da chi scrive: il quale poema, pubblicato a Milano dai Fratelli Treves nell'ottobre del 1905, ha avuto, da allora, cinque edizioni e ristampe, pei tipi, oltre che dei predetti Fratelli Treves, della Casa Editrice Bemporad, e della Marzocco, e divulgato con bella fortuna, ha offerto il nome di *Mirella* a quante bimbe, ragazze e donne, in Italia e fuori d'Italia, ove siano collettività nostre si crede ancora agli incanti della poesia.

Non voglio, a questo proposito, rifar la storia della divulgazione del bel poema mistraliano, noto in tutto il mondo, per gran numero di traduzioni e di edizioni del testo, del quale la Germania ha dato persino una edizione filologica a cura del Koschwitz, mentre noi non avevamo se non una edizione del Canto primo, preparata dal Monaci per gli studenti di letterature romanze, rimasta lettera morta. Desidero soltanto, oggi che il bel volume è ricomparso, far la storia del bel nome, a illuminazione di chi lo porta, essendo esso un nome nuovo, che non ha precedenti, nè fra i nomi dei Santi, nè fra quelli della storia profana, prima del 1905.

Infatti è solo da cotesto anno che esso comincia ad apparire come nome di eroine di novelle, di romanzi, di opere drammatiche e non si può spiegare la sua diffusione, oggi larghissima, se non con l'eco, la risonanza che ebbe il mio libro, affermatosi con il più vibrante successo letterario del 1905 e 1906. È vero: ci sono state anche altre traduzioni, condotte sotto specie di maggior fedeltà della loro prosa, ritmica o no, fra cui quella dello Zacchetti, per le cure della Casa Sandron di Palermo, e quella dei Valori, nella collezione di scrittori stranieri dell'U.T.E.T.; ma i loro autori accettavano anch'essi la mia adozione di quelle tre note musicali, *Mi-re-la* che io avevo messo sulla ben nota copertina di un volumetto *Bijou*, in bello inchiostro rosso. Soltanto, lo Zacchetti tentò di sostituirlo col nome provenzale originario, ponendo sotto il mio divulgato *Mirella*, l'ignoto ai lettori che non avevano nessuna infarinatura di provenzale, *Mirèio*.

Mirèio è il nome provenzale a cui io ho sostituito *Mirella*. Il poeta, alla ricerca di un nome per la eroina del suo romanzo (chiamò lui stesso più volte *romanzo* quello che poi diventò *poema* e poema nazionale per le ambizioni dei *Felibri*, intesi a render vita propria alla loro patria meridionale, cominciando dal far risorgere e rivivere tuttociò che sembrasse morto e fosse soltanto addormentato), lo trovò in bocca di una sua nonna, che chiamava *Mirèio, Mirèio*, mis amour, ogni bambina o giovinetta che volesse vezzeggiare, senza sapere, la buona vecchia, che si trattava di un nome derivato, attraverso adattamenti occitanici, dall'ebraico *Miriam*, diffuso lungo i tempi, benchè senza lasciar tracce letterarie della sua acclimatazione, dai molti ebrei immigrati da secoli nella Provenza. Al Mistral quel nome piacque, come gli piacque il vocabolo *felibre*, letto anch'esso in un canto popolare, adottato per proprio dalla comunità dei poeti della rinascita provenzale, a cagione di quel non so che di poco chiaro, di misterioso che presentava (solo lo Jeanroy Scanro ha pensato a un'origine spagnola, da *feligres filii ecclesiae*) e per la sua capacità di richiamare rime come *licurèio*, dono di nozze, *daurièio*, gioiello, *virginèio*, verginale, *lèio*, viale, *empirèio*, empireo, ecc. vocaboli tutti che destano idee di cose gentili e belle, e lo fece suo, affidandone la diffusione al suo libro e al buon gusto delle mamme, desiderose di un nome, pressochè nuovo, nonostante l'uso fattone dalla buona mamma, che lo trasse dallo scrigno della memoria, ove stava riposto fra le anticaglie domestiche più rare.

Accadde quel che il poeta presentiva. Il nome fu più che fortunato, e venne portato dalle ragazze insieme col costume usato dalle loro mamme, dalle loro ave, gonna di seta, giacchetta coperta da un fiscio ricamato, nastro che, con un pannicello bianco, forma cuffia, a cui il poeta dedicò una descrizione nel suo primogenito poema e da cui poi nacque anche una festa, per assegnare premi alle giovani, ligie ormai alle mode parigine, che avessero riadottato nome e vestito provenzale.

Ma come adattar *Mirèio* a una traduzione, tendente a rendere in una lingua straniera di... rigorosa osservanza, un nome che volesse conservare la propria fisonomia peregrina, senza offendere l'orecchio e l'intelligenza dei nuovi lettori, cui lo si offra in considerazione quale valore linguistico ed estetico? I traduttori in vernacoli meridionali, viventi accanto alla lingua rodaniana del Mistral, non hanno avuto difficoltà grandi a fare, verbigrazia, da *Mirèio Macreglia* gli spagnuoli del gruppo Catalano, così affine alla linguadoca, *Mireya*, i Francesi *Mireille*. Ma la maggior parte dei paesi meno prossimi alla Provenza, hanno lasciato il nome nella sua veste occitanica, che per gli italiani ignari di provenzale e non accostumati alle sue forme particolari, ha aspetto strano, per la *o*, caratteristica desinenza dei nomi femminili.

Bisognava ricorrere a un nome nuovo pel quale corse uno scambio di idee fra me e il mio maestro Pio Rajna, che avrebbe voluto anche lui conservato il nome provenzale, in mancanza di qualche altro nome, che si avvicinasse ad esso per forma e per significato. *Maria*, non faceva al caso, perchè, sebbene fedelissimo per contenuto, difettava di fedeltà alla forma rara; *Marietta*, pareva più adoprabile perchè più vicino a quella vezzosità che il Mistral, raccontando dell'uso che la nonna faceva del nome *Mirèio*, gli riconosceva; *Mariella*, aveva più probabilità di poter sostituire *Mirèio* con un nome in armonia col linguaggio toscano della traduzione, sotto la mano di un mugellano

(Continua a pag. 6)

Mario Chini

SIMULACRI E REALTÀ

IL POSTO DEI NOMI

Clodio tribuno e patrizio, contemporaneo di Cicerone, sacrificò tra l'altro alla demagogia il dittongo del suo nome. Si chiamava Claudius, ma la pronunzia popolare abbrevia, tronca, sincopa. Abbrevia le distanze e quindi accorcia anche i nomi lunghi. Per altra via ai nomi è riserbata diversa mutilazione. Lo snob infatti con la limetta dei diminutivi li riduce il nome a qualcosa che molto somiglia al balbettio di bimbi. I Cecè, i Fifì, i Cocò non si contano in certi ruoli di gente ben nata. Così la plebe per un verso e certa gemmata nobiltà per l'altro, spinano i nomi come le sogliole e li riducono a bocconcini. Ma un uomo che al fonte battesimale si chiama Tommaso ma che le amiche chiamano Tom, è bell'e spacciato. Cosa volete che combini un Tom? Sarà sempre un piccino viziatello e capriccioso, al quale non si potrà mai chiedere di comportarsi seriamente. Il nome non si è allungato con i calzoni: è rimasto qual'era quando Tom era in fasce. E Tom per le amiche è rimasto sempre in fasce, per cui lo vezzeggiano o lo fanno indispettire, secondo l'umore. Clodio, se fosse vissuto ai nostri giorni si sarebbe sentito chiamare in certe vie dove la noia e l'eleganza si trascinano stanche, Clo. La plebe romana inghiotti il dittongo per non stare in piedi dinanzi ad un Claudius; i fannulloni di oggi deglutiscono tutto il nome e poi ve ne buttano in faccia un pezzetto rimasto tra i denti. La volgarità e l'eleganza non sono poi così lontane come di solito si crede.

Quando Federico, Michelangelo, Fortunato, Cristoforo torneranno nel pieno possesso delle loro sillabe anagrafiche?

LA MORTE NON S'ADDICE A RENAN

Confessava di inquietarsi contro la morte, perchè essa era egualitaria a tal punto di irritarlo. «E' una democratica che ci tratta a colpi di dinamite; dovrebbe almeno attendere, prenderci alla nostra ora, mettersi a nostra disposizione». E poi con una vociata comica le gridava: «Morte assurda! Noi protestiamo contro la morte». E protestiamo pure.

Altri accenti hanno le parole di Tristano, quindi di Leopardi, nel celebre dialogo. «Se ottengo la morte morrò così tranquillo e così contento, come se mai null'altro avessi sperato nè desiderato al mondo. Questo è il solo beneficio che può riconciliarmi al destino. Se mi fosse proposta da un lato la fortuna e la fama di Cesare o di Alessandro netta da ogni macchia, dall'altro di morir oggi, e che dovessi scegliere, io direi, morir oggi, e non vorrei tempo a risolvermi».

La vanità strilla, la serietà accetta non solo, ma aspetta con impazienza. Notate la nobiltà morale del Leopardi che prima di rifiutare la fama somma, la purifica perchè abbia tutto il suo premio: netta da ogni macchia! Eppur così immacolata non compensa la tristezza del vivere.

Nè Renan nè Leopardi avevano saputo vedere con il cristianesimo quella luce che al punto di intersezione tra il tempo e l'eternità, la morte accende. Ma Renan s'indignava come un fanciullo, mentre Leopardi si consegnava come un vinto, che aveva pur combattuto e conosciuto pene e travaglio, e che perciò aveva pagato il suo tributo alla vita.

FUTILITÀ DI TUCIDIDE

Il giovane Dagnessau era riuscito a farsi stimare dal Malebranche per l'amore ai problemi della metafisica. Il filosofo, già vecchio, lo intratteneva spesso a parlare di questioni come si direbbe oggi, astruse, e lo guidava nei meandri del pensiero puro. Un giorno il giovane commise l'imprudenza di farsi trovare con un testo di Tucidide. Lo scandalo del Malebranche fu enorme. Un autore frivolo, Tucidide, non degno di occupare neppure i ritagli di tempo di chi veramente vuol votarsi ad indagare i massimi problemi. Era dunque posticcio l'interesse del Dagnessau per la metafisica. Seguisse costui la sua frivola natura e lasciasse l'austera ricerca degli ultimi veri. Venne la sanzione. L'imprudente ammiratore di Tucidide fu licenziato per incurabile frivolezza e perdette la gioia di seguire il Malebranche nelle ascese impervie che avevano per meta le vette più eccelse.

Se ad uno di noi fosse data la ventura di scoprire un giovane immerso nella lettura di Tucidide, rimarremmo muti di ammirazione, e faremmo i più lieti pronostici sul suo avvenire. Che giovane serio, diremmo noi; che raro intelletto! Non legge romanzi, non scorre riviste, non s'immerge nella enigmistica, non si lascia raccontare avventure dai fumetti. Legge Tucidide.

Non sono più leggiadri i nostri tempi? Chi potrebbe negarlo. Non distingueremo più sulla bilancia del libro il saggio e l'idiota, ma ciò non sarà gran male, perchè alla fin fine saremo con la maggioranza la quale vedrà nei caratteri a stampa delle formiche morte.

Varius

LA TRADIZIONE CLASSICA NEL MEDIOEVO

(Continuazione del numero precedente)

La retorica è strettamente legata alla grammatica, in quanto di ambedue le *Artes* fan parte i tropi e le figure, e ci si presenta come un assottigliamento delle precettistiche, da Cicerone e da Quintiliano, da Donato e da Prisciano: schemi, definizioni, terminologia. Ma se gli elementi fondamentali sono e restano generalmente di stampo classico, con Cassiodoro l'esemplificazione tradizionale lascia il posto all'Antico Testamento, e vi è implicita l'idea della priorità cronologica e della superiorità di esso rispetto ai prodotti pagani nelle bellezze artistiche o negli ornamenti retorici. Nella Bibbia si troverebbero gli schietti e originari modelli del dire, di cui i classici sarebbero stati a scuola, da Omero in giù: uno strano modo di vedere che invalse già nel IV secolo coi Padri della Chiesa ed ha il suo avviamento nella polemica giudaico-pagana dei secoli anteriori, per la quale Mosè e i Profeti furono maestri di civiltà al mondo ellenico. Di qui l'esegesi retorica dei testi sacri con S. Ambrogio e S. Agostino e la cristianizzazione della retorica con Cassiodoro; sulle vestigia di Cassiodoro si mette definitivamente Beda. Per Rabano Mauro, il *praeceptor Germaniae*, vanto di Fulda, la retorica non è più affatto una scienza profana. E ormai essa si presta ai sensi tropologici, allegorici, mistici della Bibbia, e di questi è posta in funzione. Nell'ambito della retorica fioriscono anche le teorie dello stile, del «dettare» o bel comporre, in forma artisticamente elaborata: stile oratorio, poetico, curiale, epistolare, e inerente alla prosa artistica è il *cursus* o cadenza ritmica, che ha il suo punto di partenza nel ritmo classico quantitativo e le sue origini nel tardo mondo antico.

●

La dialettica proviene da Aristotile e nell'intelligenza più estesa è logica formale, tende a identificarsi con la filosofia; la quale per Cassiodoro è una *meditatio mortis*, e ciò che sia veramente per il M. Evo lo dice un titolo del poema in distici di Giovanni di Salisbury *quod nemo sine fide philosophatur*; filosofia o teologia sono una cosa. Aristotile è noto al M. Evo nella cosidetta *logica vetus*, cioè nelle traduzioni di Mario Vittorino e di Boezio. La *logica nova* apparisce solo con le versioni italiane e spagnole del secolo XII e con l'interpretazione degli Arabi: da che il pensiero viene sconvolto e varie tendenze pullulano, culminanti in Alberto Magno, in Averroè, in S. Tommaso.

L'aritmetica ridà la somma delle cognizioni greche e indiane fino al *Liber abbaci* di Leonardo Fibonacci (a. 1202) o Leonardo da Pisa, che segna una data. Alla geometria greca niente di essenziale aggiunge il M. Evo, tranne qualcosa da parte degli Arabi; e nella civiltà araba rivive l'astronomia di Tolomeo con l'Almagesto, una traduzione del secolo IX, e con Abetenio, il maestro fra gli Arabi della scienza degli astri, sempre del medesimo secolo, un acuto osservatore, sul fondamento di Tolomeo, e in qualche cosa iniziatore. Quanto alla musica, se non più un nome antico, come si accennava, le sta a fianco per esponente, c'è il suo perchè. In realtà, pur entrando la teoria musicale greca e romana nei musicologi medievali, e permanendovi con longa tenacia in vani tentativi di sovrapporsi al nuovo stile e di spiegarlo, un'arte ben altrimenti trascendentale sgorga di giù dalle anime spiritualizzate col cristianesimo, e tutte volte a Dio: qui la tradizione classica è secondarissima, ed altre molle sono in azione, le masse del popolo e l'Oriente o la liturgia ebraica.

Il diritto era sempre stato materia più o meno viva e di qualche insegnamento in Italia, per esempio a Ravenna. Fu Irnerio a Bologna ad inaugurarne, non senza predecessori, una scuola che emerse a carattere europeo, quella dei glossatori espositori dei libri giustinianei, e ascese poi alle vette con Accursio, con Cino da Pistoia, con Bartolo: «Bartolo, dice il Carducci la cui fama non fu superata da verun altro giurista del Medio Evo e che creò una nuova scuola di studio giuridico; Cino, il quale con l'elegante dottrina sembra annunziatore della scuola dei colti, cioè di quell'Umanesimo che a poco a poco assorgendo dovea pervenire alla romanità di Nicolò Machiavelli». Non è detto tuttavia che Irnerio, quale istitutore d'una cattedra a sè di diritto, svincolasse del tutto il diritto dal Trivio e dal Quadrivio: momenti dialettici e retorici permeano anche i glossatori.

Sulle *Artes* poggia la formazione spirituale del M. Evo, meno assai sugli scrittori direttamente: una netta separazione si riscontra, anzi, a più riprese fra *Artes et auctores*, almè nutrici dell'intelletto e dell'anima quelle, pericolosi ad avvicinarsi questi e turbatori di coscienze. L'ombra del sogno ciceroniano di S. Gerolamo — *Ciceronianus es, non christianus* — grava fortemente sui cuori. E nondimeno non semplici amanuensi di libri antichi sono gli uomini dell'età di mezzo o raccoglitori di florilegi, ma lettori e qua e là anche guastatori; e due scuole fioriscono in Francia fra il secolo XII e il XIII, a Chartres e ad Orleans, che mirano agli autori, proprio in antitesi alle *Artes*, e nel 1184 Gualtiero di Châtillon, un poeta di Lilla, fa nell'*Alessandreide* la più ardita costruzione epica latina in stile classicheggiante sul modello di Virgilio, con Alessandro Magno per soggetto, e Curzio Rufo per fonte del suo cantare, un poema ch'ebbe larga fortuna nella scuola. Ma impronte dell'antico stanno vastamente negli scritti di poesia e di prosa, sacra e profana, latina e volgare, nelle correnti e fluttuanti memorie tra i popoli: nelle cronache di città, nelle narrazioni storiche e biografiche, nelle favole nelle leggende, nei racconti di Troia e di Alessandro Magno, di Enea e di Cesare, di Ercole e di Giasone, nei grassi e sorridenti canti goliardici, nei romanzi bretoni, nel Romanzo della rosa, nei versi di metrica dotta, nei miti pagani commischiati con credenze cristiane o cristianamente trasfigurati, nei nomi di dèi applicati a Dio, alla Vergine, ai Santi o ai demoni. Nè oggi è lecito più tener distinta la letteratura volgare dalla latina, quasi libresca quest'ultima o attinta da secolari tradizioni scritte, e tutta fresca l'altra di sorgive popolari. Di questo mito, ormai tramontato, ebbe a deliziarsi il Romanticismo. Il vero si è che l'elemento colto accomuna le due letterature, del laicato e del clero, dei dialetti locali e del latino, e che molto probabilmente, anzi in più di un caso certamente, il poema stesso romanzo-germanico non sarebbe stato quello che è, senza l'Eneide, diretto che l'influsso sia o indiretto, e cioè attraverso l'epos latino, come il *Waltharius* d'Eccardo. Il modo di gustare, di leggere, d'intendere gli antichi, questo, sì, contraddistingue il M. Evo: il quale allegorizza e moralizza volentieri, corre dietro a verità nascoste e a veli di simboli, ed ama il fantastico, si ravvolge troppo in nebbie e in labirinti per afferrare adeguatamente l'anima dei classici. E non c'è dubbio: di rado il poeta medievale latino riesce così schietto e avvince e scuote, come quando si discosta dal fare classico o classicheggiante, o che si tratti, per esempio, del *Veni creator Spiritus* di Rabano Mauro o che del *Dies irae*, forse di Tommaso da Celano, due espressioni liriche che andarono all'anima di un Goethe, o che infine dello *Stabat Mater* di Jacopone da Todi, una pietà, come altri disse, tradotta in canto.

Poeti e prosatori romani, che vantano la loro fortuna nell'età di mezzo sono, all'infuori di Virgilio, che su tutti di gran lunga sovrasta, Ovidio, Lucano, Stazio, Cicerone, Seneca, Sallustio, Orazio, Livio, Persio, Giovenale, e grammatici, metricologi, medici, agrimensori: per parecchi, e più per i poeti, è in giuoco l'idealizzazione o una svariata trasfigurazione, che arriva alla cristiana o alla cristianeggiante per tutti, storia e leggenda ancora procedono insieme. Sono, codesti personaggi, nel complesso i nobili spiriti del Limbo dantesco e del *De Vulgari eloquentia*, i signori dell'«altissimo canto» e delle «altissime prose». Virgilio, si diceva e va da sè, è il dominatore. Tessere la storia di Virgilio nel M. Evo, come ha fatto il Comparetti e i suoi continuatori, porta a cogliere vicende, aspetti ed anima di tutta una epoca. Dante incontra Virgilio nel suo «fatale andare», e china la fronte. Questo Virgilio dantesco viene in parte dalla tradizione dei secoli, in parte dal genio personale di chi lo riascolta direttamente e lo ricrea. Qui è un divampare di luce — e che luce! —: qui si conclude un mondo, e un altro ha principio. Sia pure che per estensione del sapere sul terreno della classicità Dante non oltrepassi il suo tempo nè precorra il futuro, in profondità però è un rivelatore: con lui rinasce la bellezza antica.

I momenti più significativi del Virgilio medievale hanno addentellati già nell'antichità. Se il Virgilio della Divina Commedia e la «virtù somma» e «quel savio gentil che tutto seppe» e il «mar di tutto senno» e il «tu che onori ogni scienza ed arte», questa concezione si delinea nel IV secolo con Elio Donato, da Omero passa allora a Virgilio, e quindi con Servio e Macrobio si espande: dottrina occulta in ogni campo è Virgilio, e infallibilità di parola, lume di poesia e di sapienza. Di pari passo va il profeta di Cristo della quarta egloga, dove le mosse sono da Lattanzio e da Costantino, nè S. Agostino vi è estraneo; onde Virgilio comparirà poi nei Misteri, con la Sibilla e i profeti, a testimoniar la venuta del Signore. Ma due tendenze tengono il campo su questo punto nel M. Evo: chi fa di Virgilio il vate inconscio del cristianesimo, e chi un cristiano. Dante è dei primi. Ed ecco come in lui il poeta-profeta e l'onnisciente si fondono e rinascono a ideazione nuova di valore universale. «Savi» sono gli antichi in genere per Dante e per il M. Evo; ma Virgilio è altresì poeta, e la sacra poesia ispirata dal nume, che sa i misteri delle cose ed e nunzia di eterni veri:

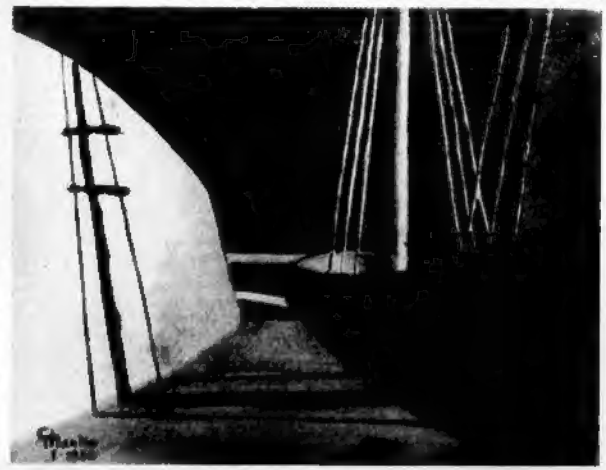
> facesti come quei che va di notte,
> che porta il lume retro e sè non giova,
> ma dopo sè fa le persone dotte,
> quando dicesti: 'secol si rinnova,
> torna giustizia e primo tempo umano
> e progenie discende dal ciel nuova.

Nulla di romanzesco in un Virgilio così sentito, o di torbidamente fantastico o di stranamente meraviglioso. Nel poeta stesso dell'Eneide trovava Dante, ebbe già a dirlo C. Vossler, il poeta-oracolo, il vate, là dove, accingendosi a svelare i segreti oltremondani, egli invoca: «O dèi, che avete l'impero delle anime, e voi, Caos e Flegetonte, luoghi ampiamente tacenti nella notte, *sit mihi fas audita loqui*, mi sia dato di ridir ciò che udii...». Udii da chi, se non dal nume? Virgilio canta dunque in ascolto del dio, e chiede, come tale, di *pandere res alta terra et caligine mersas*; i cristiani diranno *revelare* dove i pagani *pandere*. E in altro passo del canto dei morti la Sibilla virgiliana dice ad Enea che soi pochi, chiamati dall'alto, poterono penetrare nei misteri divini:

> *pauci quos aequus amavit*
> *Iuppiter, aut ardens evexit ad aethera virtus,*
> *dis geniti potuere:*

e parole indimenticabili verga Dante sopra questi privilegiati nel *De vulgari eloquentia*: i poeti, dice, figli di Dio, come *aquilae astripetae*, si sublimano nei cieli con la sapienza e con l'arte. Il Virgilio di Dante acquista così una significazione perenne. E lasciamo che i poeti s'intendano fra loro: ai nostri giorni, non troppo dissimilmente, Victor Hugo si fissava in Virgilio, «il genio dalla fronte calma, dagli occhi pieni di raggi», nel poeta che cantava «quando press'a poco Gesù vagiva nella culla ...*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*... A sua insaputa stessa egli, dice «è una delle anime tinte dall'Oriente lontana di vaghe fiamme, è uno dei cuori che già sotto i cieli terrestri dorava il giorno nascente del Cristo misterioso».

Il Virgilio simbolo e concetto, dunque, deriva a Dante dalla tarda antichità, e più dal M. Evo, particolarmente poi l'allegoria dell'Eneide; l'uomo no, e meno ancora il poeta. Uomo e poeta sono rinttuiti dalle origini prime con mirabile potenza d'intuizione e di conquista. E le vie della conquista sono, come sempre «lungo studio e grande amore»; di qui «lo bello stile che m'ha fatto onore». E' una voce non più udita da secoli; il sapere che si fa bellezza, arte contemplante. A nessun altro uomo del M. Evo poteva venire in mente di parlar così. Il «bello stile»: cioè quella grande arte classica che porta il segno dell'eterno nella interezza del sentimento, della ragione e del pensiero, nella luce intellettuale, nella armonica rispondenza fra forma e contenuto, nella musicalità interiore. Così Dante, uomo, pensatore, cantore, apostolo del M. Evo, auspice Virgilio e nel nome di Virgilio, chiude un'epoca per essere pioniere della civiltà moderna: con Virgilio egli riscopre l'umanità e la poesia antica, e il Rinascimento è alle porte.

Gino Funaioli

Manlio Guberti Helfrich «Mezzogiorno»

L. Calamatta - Ritratto di un cantante (acquaforte)

GIORGIO OIKONOMOS

La archeologia ateniese è in lutto per la recente scomparsa, nel giugno scorso, di Giorgio Oikonomos, personalità eminente nel campo specifico dei suoi studi ed insieme anche promotore e animatore nel servizio delle Antichità, e in genere, nella vita accademica e culturale del suo paese. La nobiltà dell'animo, la signorile distensione del tratto, la generosità innata, lo rendevano caro e apprezzato anche nel piccolo mondo internazionale delle scuole archeologiche straniere, con le quali e per la posizione accademica e per gli alti uffici ricoperti, era in continuo contatto, rappresentando, quasi da solo, la archeologia greca di fronte alle scuole straniere. Segretario Generale, dal 1924, della benemerita Società Archeologica di Atene, fu membro e insieme anche segretario generale, dell'Accademia di Atene, sin dalla sua fondazione (1926). Alla dottrina, alla affabilità, alla conoscenza di lingue straniere, lo O. univa eminenti capacità di organizzatore e la abnegazione necessaria in chi consacra le proprie energie al servizio di sodalizi scientifici. Se con la regolarità della sua attività e delle sue pubblicazioni annuali, (il «Giornale Archeologico» e gli «Atti») la Società Archeologica ha tenuto alto il suo prestigio scientifico e se l'Accademia di Atene, nei suoi primi venticinque anni di vita si è affermata tra le consorelle straniere, ciò si deve in molta parte all'opera assidua e silenziosa del loro Segretario Generale. Anche in altri eminenti uffici, come Direttore del Servizio delle Antichità, come Direttore Generale della Istruzione, come Direttore del Museo Nazionale e del Museo Numismatico di Atene, ebbe modo di giovare alla cultura del suo paese. Le sue alte qualità Lo fecero anche prescegliere per l'ufficio di Ministro della Istruzione in Gabinetti di Servizio (ultimamente anche nei primi mesi del 1950). La sua reputazione internazionale di studioso fu consacrata con la sua nomina a socio dell'Accademia delle Iscrizioni di Parigi.

Nato ad Atene nel 1883, da distinta famiglia, (il padre, oriundo cretese, era un noto pedagogista), ricevette una accurata educazione. Studiò filosofia all'Università di Atene e si perfezionò poi in Germania, specialmente a Berlino, dove furono tra i suoi maestri il Furtwangler e il Wilamowitz.

Completò la sua formazione con viaggi di studio in Inghilterra, in Francia, in Italia. Tornato in patria veniva assunto al Servizio delle Antichità, svolgendo mansioni di Ispettore nella Macedonia, a Patrasso, nell'Argolide, in Asia Minore. Fece allora anche scavi, a Pella, ad Atene (nell'Agora e nel Ceramico), nella Messinia (a Tisoa), a Clazomene (durante la occupazione greca dell'Asia Minore) e a Vari, nell'Attica. Questa attività lo preparava al compito, che di lì a poco (1924) fu chiamato ad assumere, di Segretario della Società Archeologica, mentre gli apriva la carriera accademica. Già nel 1921 aveva conseguito il dottorato presso la Università di Atene con una memoria scritta in latino sui vasi usati dagli antichi nelle libazioni funerarie (De profusionum receptaculis sepulcralibus). Ma già prima egli s'era fatto apprezzare pubblicando nello *Arc. Delt.* (1919) una ampia silloge di epigrafi macedoni e uno studio sulle monete del re Cassandro. Partecipò come archeologo alla campagna di Asia Minore facendo scavi a Clazomene e studiò i monumenti e la storia delle antiche città ioniche. Prendendo le mosse da una iscrizione trovata ad Efeso, pubblicò un lungo studio (*Arc. Delt.* 1922) di notevole interesse antiquario sul costume sacro dei Naòpi e degli Essèni. Di pari interesse per la storia dell'arte antica è il successivo studio sulla officina artistica di Tralles, (*Arc. Eph.* 1923). Lo studio di un piccolo bronzo di carattere decorativo spinse a postulare la esistenza di una officina ellenistica per la lavorazione del bronzo, in Pella, anteriormente alla conquista romana (168 a. C.). Il lavoro vide la luce nelle *Athen. Mitthail.* del 1926. Tra il materiale di scarto del Museo Nazionale di Atene, gli avvenne di riconoscere e ricomporre uno *Oikiskos* in argilla, in più pezzi, proveniente dallo Heraion di Argo. Ne nacque un originale contributo alla architettura classica (*Arc. Eph.*, 1931). Particolarmente notevole per la conoscenza dei culti più antichi di Atene, la memoria avente per oggetto il culto sull'Acropoli di Atena Nike (*Arc. Eph.* 1939). Lascia pronto per la stampa un lavoro sulle antiche iscrizioni architettoniche, argomento che Egli trattò anche in esercitazioni di Seminario.

La notizia della sua morte improvvisa, che spezza una attività non ancora conclusa, getta un'ombra di tristezza nell'animo degli studiosi italiani, che trovarono nello Oikonomos un amico cordiale e sincero, pronto sempre a disporre della sua influenza a loro favore e a collaborare con loro. Di questa collaborazione è segno anche l'ultimo *Annuario della Scuola Italiana di Atene* (1950) che accoglie un Suo scritto illustrante la scena mitologica di uno specchio di bronzo. Il nostro pensiero si inchina reverente sulla Sua tomba recente, aperta nella terra dell'Attica, della quale Egli aveva con filiale e pia curiosità indagato più volte il mistero.

Bruno Lavagnini

● La Commissione giudicatrice del Concorso per la composizione di un «Balletto» ispirato alla figura ed alle vicende di Cristoforo Colombo, bandito dal Comitato Genovese per le Celebrazioni Colombiane, deve a malincuore constatare che, nonostante l'importanza dell'iniziativa e l'entità del premio in palio, il Concorso non ha avuto il successo artistico che meritava e pertanto non ha assegnato il premio stesso. Tuttavia, dal complesso dei numerosi lavori esaminati, ritiene di dover sottolineare due composizioni: quelle contraddistinte con i motti «Ex tenebris vita» e «Nec spe nec metu», che per serietà di intenzione e nobiltà di sforzo elaborativo presentano elementi di un qualche interesse.

L'ARTE DI CALAMATTA

Di fronte alla più comune celebrazione della pittura, riesce particolarmente gradita la giusta valorizzazione del bianco e nero nell'opera di un incisore tra i più celebrati del nostro Ottocento: Luigi Calamatta.

Veramente a questo nome, per chi ha partecipato alle dispute dei primi anni del secolo contro l'incisione estremamente abile e tecnicamente perfetta (ma dedita soprattutto alla riproduzione) antiche polemiche sembrano risorgere in difesa della libera creazione espressiva anche nel campo dell'incisione, nel nome di Rembrandt, di Piranesi, di Goya, ma ora siamo in un tempo in cui simili questioni hanno avuto la loro sistemazione storica e Luigi Calamatta, onorato a Civitavecchia, nella sua città natale, con una importante mostra delle stampe donate al Comune con spirito mecenatesco da Alessandro Cialdi, ci appare nella sua giusta luce e nell'efficacia della sua piena dedizione alla difficile arte incisoria di cui conobbe tutti i segreti.

Come già disse nella celebrazione ufficiale dell'artista Carlo Alberto Petrucci, sottile spirito indagatore e grande amico del bianco e nero, Calamatta sembrò placare l'ardore del suo temperamento insofferente di conformismo, con la disciplina cenobitica dell'incisione, superando tecnicamente i suoi contemporanei e contribuendo in modo indiscutibile alla conoscenza di quelle opere d'arte che, in attesa d'essere studiate attraverso la fotografia, da lui venivano diffuse nella scrupolosa interpretazione del bulino. Egli si studiava di rendere i delicati passaggi di chiaroscuro e gli effetti tonali degli antichi capolavori, in una paziente e illuminata traduzione che, in fondo, ha un suo valore critico ed estetico così come le copie degli scultori ellenistici e romani ci hanno per secoli aiutati nella conoscenza delle opere della plastica greca.

Civitavecchia onora, così, con una mostra che è la prima completa delle sue stampe celebri il suo illustre figlio; ma è giusto anche che Roma, dove lo artista fece i primi passi nell'Istituto di San Michele accanto al Mercuri e nel vivo contatto con i primi artisti romantici francesi, lo ricordi, in questa occasione che ci permette di misurare con maggiore equilibrio la sua giusta statura.

Infatti, quelle copie da Raffaello, da Leonardo (tra le quali la celebre «Gioconda») che dopo aver mandato in visibilio i contemporanei furono considerate fredde riproduzioni da modelli inimitabili, vengono oggi osservate con maggiore obiettività di giudizio: se ne apprezzano i meriti tecnici che raggiungono una perfezione non facilmente immaginabile, ma se ne gusta, anche, il valore, per così dire, «critico» in quanto esse ci permettono di sorprendere una sensibilità vigile ed acuta nel difficile problema d'un rendimento penetrante e vario, duttile e pronto, in grado di rievocare, di volta in volta, aspetti quanto mai diversi della pittura: tutto ciò a causa d'un attentissimo gusto che riusciva a sorprendere i vari problemi individuali dell'arte di fronte alla quale veniva a trovarsi. Nel rame inciso dalla «Gioconda», per esempio, al quale lo artista dedicò estremo studio, il Calamatta riuscì a tradurre i valori chiaroscurali dello «sfumato» leonardesco con mezzi delicatissimi e nuovi fondandosi sul segno del bulino, ma anche su velature di dolcissima e quasi impalpabile sostanza, in modo da mettere in pratica gli stessi insegnamenti di Leonardo che vedeva nel disegno l'espressione di un mondo infinitamente mobile e vario, nella volubilità delle luci e delle ombre.

Ma una volta reso omaggio alle qualità tecniche dell'artista, noi moderni non possiamo fare a meno di preferire, di fronte alle prodigiose copie, i ritratti spesso eseguiti da studi personali, direttamente tratti dal vero: ritratti che favorirono, con la diffusione delle copie dei capolavori, la crescente fama del Calamatta.

Nella mostra di Civitavecchia ve ne sono alcuni derivati da disegni dal vero di Ingres, (come quelli di Mancotte, di Madame Le Grand, del dott. Martinet, di Paganini) che conservano la precisione del tratto purissimo del grande disegnatore francese e ne permettono la elegante e raffinata divulgazione attraverso la stampa; ma ce ne sono poi molti altri dovuti interamente al nostro artista che, amico di Ingres e del gruppo di pittori e scrittori francesi tra il 1830 e il 1850, ebbe da questi contatti fruttuosi vantaggi per l'arte sua.

Un'immagine che ricorre più volte nelle stampe esposte, (contrastante vivamente con le opere antiche riprodotte con tenace pazienza) una immagine in cui più da vicino è colto un palpito di vita, quella di George Sand, ci apre uno spiraglio sulla vita romantica del Calamatta facendoci insieme intendere quale energia espressiva egli avrebbe raggiunto se si fosse dato completamente alla ritrattistica o alla illustrazione, indipendente dal problema delle copie e delle riproduzioni.

Un riflesso interessante della vita del Calamatta, piena di movimento, l'abbiamo in gran parte nei suoi «ricordi», ma gli avvenimenti che circondarono il suo tenace lavoro si esprimono con maggiore vivacità nel carteggio di Georges Sand e nelle sue memorie dove spesso incontriamo il nome del Calamatta di cui la famosa scrittrice fu amica e ammiratrice.

A differenza della sua opinione su altri artisti, spesso amara e sardonica, quella su Calamatta si mostra dichiaratamente ottimista, amichevole e pervasa di un singolare senso di rispetto: anche nel ritratto che ella ne traccia non si sorprende la minima sfumatura di critica o di malizia. E' che veramente, da parte del nostro artista doveva esservi una sicura e salda amicizia rafforzata dalle idee coraggiose e indipendenti dell'incisore che dovevano trovar rispondenza nella spregiudicata mentalità della Sand: ma c'è anche il riconoscimento d'una spontanea lealtà e franchezza, d'una naturale generosità d'animo che furono doti precipue dell'artista il quale aiutò i suoi amici a Parigi, difese e incoraggiò artisti italiani a lui quasi sconosciuti, spesso ospitandoli per lungo tempo, nel periodo della sua migliore fortuna.

La vita e l'arte di Luigi Calamatta presentano uno di quegli apparenti contrasti che sono veramente tali solo per chi si propone di vedere sempre dei rapporti di piena rispondenza tra gli atteggiamenti umani del carattere e l'espressione artistica: a costoro soltanto può far meraviglia la vita agitata che costui condusse anche nei momenti di maggiore riconoscimento dell'arte sua. Fu, infatti, tra i più accesi e schietti patrioti di quegli anni del primo Risorgimento e cominciò a mostrare l'indipendenza del suo carattere quando, per difendere i suoi compagni dell'Istituto di San Michele e protestare clamorosamente contro il trattamento piuttosto risicato che i giovani avevano proprio nel momento delle maggiori esigenze fisiche, si fece metter fuori dall'Istituto restando letteralmente sul lastrico, tanto che i suoi amici dovettero soccorrerlo di vesti e di cibo: e quando l'aria di Roma, tra sospetti di complotti, gli si rese sempre più difficile, la sua dimora a Parigi, dove fu condotto dall'incisore Taurel, non fu delle più tranquille, restandogli sempre nel cuore l'amore della libertà nel quale viveva, ripensando con nostalgia alla patria lontana.

Del resto, il suo ritratto in divisa di garibaldino doveva essergli particolarmente caro se ebbe a disegnarlo con estrema cura e particolare vivacità. Alle amicizie spregiudicate, che lo ponevano nel vivo dei movimenti di idee più attuali a Parigi, si aggiungeva la sua insaziabile passione di viaggiare: egli sembrava, a detta dei contemporanei, sul punto di prendere il volo sempre per qualche città o paese a lui sconosciuto, sicchè sarebbe naturale trarre da questi lati della sua natura ben altro profilo di artista: ce lo immagineremmo una specie di De la Croix del bianco e nero, pronto a gettarsi nelle dispute dell'arte romantica: tutt'altra, invece, è la conclusione che si può trarre da un ripensamento della sua opera d'incisore.

Si potrebbe anzi concludere, come s'è già accennato, che la straordinaria fermezza di mano, l'eccezionale acume dell'occhio, la insuperabile pazienza in una tecnica così difficile e minuziosa nascessero da quella «liberazione» psicologica che doveva farlo apparire (come uomo) un rivoluzionario, un ardimentoso e che lo fece definire dal Cardinale Antonelli: «Quella testa arruffata di Calamatta».

Valerio Mariani

Ritratto di L. Calamatta da un disegno di Ingres

Ritratto del conte Molé - incisione di L. Calamatta, da Ingres

IL POETA L. MILOSZ

Il poeta e narratore Jean Rousselot, autore tra l'altro dell'*Homme en proie*, versi di cui abbiamo parlato in altra occasione, del lungo racconto: *Les papiers*, e delle novelle raccolte sotto il titolo: *Le retour de la joie*, nella sua multiforme attività ha dato prova di essere anche un biografo ed un critico esatto e provveduto di giusti criteri valutativi. Ne fa testimonianza il saggio su Max Jacob, così centrato nel giudizio e caldo d'umanità, ed ora quello sul poeta lituano Oscar Venceslas (o Ottokar Wratislas) de L. Milosz, ancora poco noto in Italia, ma in Francia considerato tra i più significativi ed illustri del nostro tempo.

Egli nacque il 28 maggio 1877 a Czeia, capoluogo di un vastissimo *mir*, allora in istato ancor feudale, da una ricca famiglia aristocratica il cui albero genealogico ha ben cinque secoli di vita. Ecco, affinchè il lettore prenda contatto con lo scrittore, la stupenda descrizione da lui dataci della terra natale:

«Venite, ed io vi condurrò in ispirito verso una contrada strana, vaporosa, velata, mormorante. Un colpo d'ala, e sorvoleremo un paese ove tutto ha il color stinto del ricordo. Un profumo di ninfee, un fumo di foresta che ammuffisce, ci avvolge. E' Lietuva, la Lituania, la terra di Gedymin e di Jagellon. Il cielo tiepido e pallido della pensosa contrada che s'apre dinanzi a noi ha tutta la freschezza dello sguardo delle razze primitive, ignora la sontuosa tristezza di morire. Dopo il letargo dei sette mesi d'inverno, esso si desta di soprassalto alla bellezza subitanea della primavera e, da metà settembre, la nuova stagione feconda che non ha prodotto estate ricorda con la voce dei corvi il lungo inverno di sette mesi. Allora l'odor di miele dell'estate lituana fa nuovamente luogo a quell'odor di autunno, che è come l'anima della Lituania. Profumo dolce-amaro, come di un vecchio albero abbattuto e sepolto sotto il musco, come d'una ruina dopo il diluvio di fin d'estate. Una luce scialba avvolge la pianura, una nebbia sulfurea si distende sulle foreste, il pallor dell'idea fissa annega la forza silenziosa del sole. La slitta, sebbene non vi sia neve ancora, surroga la carretta sui sentieri allagati. L'odor del lino che marcisce nel fiume si distende sulle campagne. Poi, la neve di novembre fa la sua apparizione e i cani di guardia riprendono i loro interminabili colloqui serali coi lupi dell'annosa foresta perduta nella nebbia».

Giunto a Parigi coi genitori, frequentò il mallarmiano liceo Janson de Sailly. All'epoca dell'esposizione universale, della inaugurazione della Tour Eiffel, compiva la domenica frequenti escursioni in pallone frenato; col corpo, si sollevava anche l'anima... Venne poi l'epoca delle nutrienti letture: Cervantes, Omero, Poe, la Bibbia, suo libro preferito, gli Elisabettiani, delle traduzioni di romanzi russi, di Hölderlin, di Mickiewicz; degli entusiasmi per Shakespeare e per Goethe; dei seri studi all'*Ecole du Louvre* e all'*Ecole des Orientales*. Alle sue prime armi poetiche, conobbe, per il tramite di Adrien Mitchouard, Claudel e Jean de Boschère, Moréas ed Ernest Lajeunesse, entrando così anche lui nella mischia simbolista, ma riconoscendo come primi maestri non tanto Verlaine e Mallarmé quanto Nerval e Villiers de l'Isle-Adam. In compagnia del padre, autoritario e violento, molto viaggiò dal 1896 al 1916 in Russia, Polonia, Germania, Inghilterra, Italia, Spagna ed Africa francese. Non è facile tuttavia allo storico distinguer bene i viaggi realmente effettuati da quelli fantastici, perchè Milosz soleva riferirli ponendoli tutti su di un medesimo piano. Come, infatti, discriminare il vero dal falso dopo aver letto il seguente brano?

•

«Il 14 dicembre del 1914, verso le 11 di sera, in perfetto stato di veglia, dopo aver recitato la mia preghiera e meditato sul mio quotidiano versetto della Bibbia, avvertii d'un subito, senza ombra di stupore, che un inatteso cambiamento si verificava in tutto il mio corpo. Constatai sulle prime che un potere, fino a quel momento sconosciuto, di sollevarmi liberamente attraverso lo spazio, mi veniva concesso e, un istante dopo, mi trovai presso la vetta di un'alta montagna avvolto da una bruma bluastra d'una levità e d'una dolcezza indicibili...».

Il Poeta visse intensamente la sua vita di giovane intraprendente e di letterato decadente; man mano però che una profonda crisi spirituale piegava l'arco della sua coscienza verso la fede in Dio, finì per volgere le spalle al movimento simbolista e divenne: Milosz. Dal 1916 al 1919 fu capo di un servizio all'ufficio di studi diplomatici della *Maison de la Presse*, poi redattore diplomatico alla Conferenza della Pace. Nel 1919 fu nominato «inviato» di Lituania in Francia, esercitandone le funzioni, sembra assai lodevolmente, fino al 1926. Morì il 2 marzo 1939 di angina pectoris — malattia, annota il biografo, di coloro il cui cuore ha troppo ampiamente effuso l'amore — e fu sepolto nel cimitero di Fontainebleau, dove in eterno riposa.

Per svelare il segreto del messaggio miloszsiano converrà esaminarne, sia pur di sfuggita, i temi fondamentali. E cominceremo dalla nostalgia del passato: il rimpianto d'una «infanzia adusata all'odor tenero e pieno di pioggia e di crepuscolo delle antiche dimore»; la predilezione per un mondo di cose statiche polverose decrepite che s'avviano al disfacimento e allo sfacelo; il gusto pei cimiteri, i viali coperti di foglie morte, i vecchi ritratti dalle patine scure, gli armadi che sanno di tomba. E' facile scorgere — scrive Rousselot in piena simpatia col suo Autore — in questa attrazione per tutto ciò che è miserevole e funebre il terrore d'uno spirito che perde terreno se si volge all'azione, all'avvenire, uno spirito che ha bisogno, per non sentirsi definitivamente «separato», di rifugiarsi in una anteriorità confusa, simboleggiata dalla vegetazione delle ruine, l'odor di polvere dei solai pieni di mobili dimenticati e fuor d'uso, il colore annerito d'un vecchio quadro o il logorio di quelle scure tappezzerie su cui il piccolo Malte Laurids Brigge vedeva, anche lui, agitarsi strane figure... L'anteriorità cui Milosz si riferisce è quella del peccato originale, l'età dell'oro della conoscenza istintiva, l'ignoranza della triste ragione...

Al tempo edenico della «patria perduta» s'innesta quello, preponderante, dell'amore, che troverà la sua concrezione dapprima nei versi dedicati alla leggendaria regina *Karomama*, figlia della egizia Tebe, rappresentazione dell'eterno femminino, poi nei versi di *Tous les morts sont ivres*, i morti dello sconosciuto cimitero di Lofoten. Ma la donna non è che uno strumento del peccato, una cosa che dovrà essere sublimata dall'amore, non più inteso come rapporto tra creature, ma come una meta che la creatura si pone al di là del terrestre. Il cantor della morte afferma tuttavia ch'è necessario vivere e, in questa vita, che sarà trascesa dall'amore, sorgono dalla sua fantasia le due classiche figure di Don Chisciotte (*Vieilles gravures*) e di Don Giovanni (*Scènes de Don Juan*). E questo è la sostanza della seconda raccolta: *Les sept solitudes*, successiva al *Poème des décadences*, l'opera prima.

•

Nelle prose dell'*Amoureuse initiation*, protagonista Sinibaldo Sassolo, il Poeta, calcando le tinte biografiche fino alla caricatura, rappresenta suo padre e se stesso. Anche qui una donna, la cortigiana Clarice Annalena, è la donna cui l'amante si prosterna, adorandolo. Ma si tratta di una posizione, oggi diremo, esistenziale. «La devozione alla creatura — afferma Sinibaldo — ci conduce all'amore dell'increato; amando la cosa limitata, ci innalziamo incoscientemente alla saggezza suprema, infinita, situata al di là del nostro intelletto; così, nell'imitazione, l'amor di Dio personificato si eleva all'adorazione dello stesso amore, dell'amore essenza della vita e principio dell'essere». (Par di leggere i primi saggi filosofici di Hegel giovane). Disgrazia vuole però che il protagonista sia un teorico che, nella pratica, vede poi fallire tanto alte mète: dall'abisso del peccato non gli riesce risalire; per ritrovare Dio la strada non è quella!

Nel dramma *Miguel Manara* l'eroe, un sivigliano del '600 morto nel convento della «Caridad» dove era stato eletto «fratello maggiore», ci appare nella figura di un uomo che ha amato, che si è pentito di aver ceduto alle seduzioni della terra e della carne e che non intravede altra via di salvezza se non nella preghiera: altro tema ricorrente nell'opera miloszsiana. Quello dell'amore torna, del resto, in *Mephiboseth*, un «mistero», d'ispirazione biblica, tratto dal famoso episodio di David e Betsabea narrato nel libro di Samuele, lavoro ch'è una professione di fede cristiana e una manifestazione dell'intimo dramma di Milosz. Seguiranno, inoltre, i versi della *Confessione de Lemuel*, altro passo, e decisivo, verso la grazia.

A partire dai quattro poemetti di *Ars magna* il poeta cede il passo al metafisico, al mistico, all'esoterico che, in una prosa di tono biblico, ribadisce in *Les arcanes*, in *Poèmes* il tema centrale dell'amore. Ormai però egli è prossimo alla «reintegrazione nel regno del Padre», e il suo linguaggio, prima di essere assorbito dall'ineffabile, quasi non è più di questa terra...

Noi preferiamo al filosofo, il poeta Milosz, e particolarmente il poeta dell'anteriorità, che ha ritrovato il tempo perduto.

Renato Mucci

NOVITÀ IN LIBRERIA

PIO II IN UNA RECENTE BIOGRAFIA

Pio secondo non ha avuto molta fortuna presso gli studiosi; quasi dimenticato dagli italiani — si contano sulle dita gli studi a lui dedicati dai nostri critici —, i molti stranieri, che ne hanno indagato le vicende biografiche e preso in esame gli scritti, lo hanno presentato o come un avventuriero e un ambizioso che è riuscito con la scaltra intelligenza, la condotta accomodante, la parola suasiva a farsi strada tra i nemici prima, tra i fautori poi del Papa, con tanto ascendente da spianarsi la via addirittura al soglio pontificio, o come un novello Agostino, che ad un certo punto pentitosi della sua vita paganeggiante, si votò con piena dedizione alla grandezza della Chiesa, divenendone non solo zelantissimo e autorevole capo, ma tenace ardente difensore della Cristianità e dell'Europa contro la sterminatrice avanzata dei Turchi vincitori. Avventuriero dunque, come vogliono gli uni, o santo e martire, come sostengono gli altri?

A tutt'oggi mancava una vera biografia che si tenesse lontana dagli eccessi degli apologisti e dei denigratori — si ricordi che i critici tedeschi non possono perdonare al Piccolomini di essere stato un fiero sostenitore dell'autorità pontificia, dopo avere parteggiato vigorosamente per la libertà e la supremazia del concilio e perciò per la tendenza germanica a sottrarsi al potere di Roma papale —, le confutazioni alla tesi denigratrice del Voigt, il più serio degli studiosi che hanno tentato di ricostruire l'ambiziosa e avventurosa ascesa del Piccolomini, con spirito antiromano, sono o limitate o scarsamente obiettive. Perciò molto opportunamente è venuta la monografia che Gioacchino Paparelli (*Enea Silvio Piccolomini. Pio II*, Bari, Laterza, 1950, pp. 386) ha dedicato al Papa senese, tracciandone le vicende dagli oscuri giorni della sua infanzia nella solitaria Valdorcia a quelli eroici e luminosi del suo trapasso nel sconfitto tra i fatui bagliori d'una crociata in fallimento. Il Paparelli, senza lasciarsi guidare dal preconcetto d'una tesi, si è reso padrone di tutti gli elementi che i precedenti studiosi avevano raccolti e analizzati nei loro scritti, affidandosi però direttamente alle opere di lui e particolarmente ai *Commentarii* dello stesso Pio; ha vagliati questi elementi alla luce della nuova interpretazione che si dà del Rinascimento, non più considerato come movimento d'idee antitetico al Medioevo e in modo speciale alla religione; ha esaminati i vari aspetti della molteplice, complessa, talvolta contraddittoria personalità del Piccolomini, che ad uno sguardo acuto appare più conforme e aderente alla natura ugualmente complessa, molteplice e contraddittoria del Rinascimento di quanto non sembri a prima vista; e ci ha dato una biografia che rispettando i confini della verità storica ritrae in modo esatto e colorito la figura di questo Principe della Chiesa, il quale interessa, oltre la storia del Papato per la parte che vi esercitò prima e dopo la sua assunzione alla cattedra di San Pietro, anche la storia delle lettere per la sua attività di umanista e di scrittore e soprattutto la storia della umanità per l'opera intensamente svolta in favore dell'unità religiosa e della concordia tra i popoli europei minacciati prima dallo scisma, poi dai Turchi.

I momenti essenziali della vita del Papa senese si posson dire idealizzati in quei dieci affreschi che il Pinturicchio ritrasse con gioiosa e luminosa vivacità nella Libreria Piccolomini del Duomo di Siena: 1. E. S. Piccolomini parte per il Concilio di Basilea, al seguito del cardinale Capranica - 2. E' ricevuto come ambasciatore del Concilio da Giacomo di Scozia - 3. E' incoronato poeta dall'imperatore Federico III a Francoforte sul Meno - 4. E' mandato da Federico III al papa Eugenio - 5. Presenta Eleonora di Portogallo a Federico III fuori Porta Camollia a Siena - 6. E' fatto cardinale da Callisto III - 7. E' eletto pontefice - 8. Predica a Mantova la crociata contro i Turchi - 9. Canonizza S. Caterina da Siena - 10. Ad Ancona, morente, affretta la partenza dei crociati.

Su questi momenti essenziali il P. si indugia in 17 capitoli ben nutriti in modo da delineare, non idealmente, come il Pinturicchio, ma storicamente la ricca personalità del Piccolomini dal periodo anteriore alla sua vita ecclesiastica, che non fu neppure essa «propriamente quella d'un avventuriero», al periodo posteriore, che ugualmente non può dirsi, come asseriscono alcuni, «quella d'un santo o d'un eroe». Per il P. è la vita «innanzi tutto d'un povero uomo obbligato a procacciarsi il pane col proprio ingegno e col proprio lavoro; poi d'un ambizioso consapevole delle proprie qualità ed insofferente del ruolo oscuro cui pareva averlo condannato il destino», ma soprattutto «d'un uomo che, senza mai perder di vista il miglioramento della propria carriera, anzi facendo di questo il fine precipuo d'ogni sua azione, seppe mirabilmente conciliare il proprio privato interesse con quello delle persone o delle istituzioni per le quali si volta in volta si trovò a lavorare e, pur nelle sconcertanti variazioni d'indirizzo e di posizione col il capriccioso giro degli eventi e lo stesso suo amore di libertà e d'indipendenza lo assoggettarono, ebbe costantemente vigile il senso del dovere professionale, dell'altezza e dignità del proprio lavoro, e infine delle responsabilità che l'altrui fiducia e gli onori toccatigli gl'imponevano» (p. II).

Queste conclusioni si possono accettare, purchè si tenga presente che dal giorno in cui il Piccolomini divenne papa quell'interesse privato per il quale si era tanto affannato prima dell'assunzione, cede il posto all'interesse esclusivo della Chiesa, cui consacrò tutte le sue energie non per tutelare o ampliare i vantaggi privati che gliene venivano, ma per tutelare anzi restaurare interamente il prestigio e la potenza del papato, che fu in cima ad ogni suo pensiero nei suoi rapporti sia con gli Stati europei che miravano a sottrarsi sempre più alla suprema autorità romana, sia coi cardinali, nei quali non erano scomparse le tracce di indisciplina e d'insofferenza che aveva lasciate il lungo periodo dello scisma occidentale. Ogni suo sforzo fu indirizzato a questa restaurazione, che doveva soprattutto concretarsi in una novella crociata europea contro il Turco, crociata che fu il sogno per la cui realizzazione lottò in una Europa divisa e incosciente con una perseveranza che ha dell'eroico. In questa lotta Pio II dimenticò il suo interesse privato non solo, ma si redense da ogni debolezza precedente quando preferì offrire il sacrificio della stessa vita per la crociata anzichè ritirarsi di fronte alla generale viltà degli Stati italiani ed europei, che rimanevano inerti e insensibili ai suoi febbrili appelli.

Certo il P., per riuscire meglio nella sua ricostruzione, avrebbe potuto interrogare più spesso e a fondo il genuino linguaggio di tutti gli scritti del papa senese, specialmente dei *Commentarii*, dei quali dobbiamo ancora lamentare la mancanza di un'edizione critica che utilmente sostituisca quella del 1584, la quale per un malinteso riguardo alla memoria del Pontefice fu impressa con mutilazioni ed alterazioni assai gravi; questa edizione — l'ha preparata per il Centro Nazionale di studi sul Rinascimento il prof. G. Bernetti, ma è ancora inedita —, avrebbe potuto offrire anche al P. la possibilità di cogliere meglio e in pieno il pensiero e l'animo di Pio II, che, se ben compreso, non è in contrasto col pensiero e coll'animo del cardinale e dell'umanista. Pio II resta da papa l'artista che sente il bisogno di riversare nei *Commentarii* i suoi sentimenti, dettare i suoi pensieri in una elegante forma latina, che nella sua incontentabilità desiderò che il Campano, suo fedele segretario, vi ponesse le mani per una più perfetta rielaborazione. Ci sono pagine nelle quali il Piccolomini col suo latino caldo e armonioso gareggia felicemente... nell'estate del 1462, o il ricordo della sua Pienza, nella quale sognò di formarsi un rifugio d'arte che non facesse rimpiangere i gioielli architettonici di Siena; oggi Pienza è un piccolo paese che rappresenta una riposante oasi di arte in mezzo all'arida Valdorcia, col mirabile Duomo e coi palazzi Piccolomini, Ammannati, Gonzaga che cantano la gloria rinascimentale d'un Bernardo Rossellino. Il Piccolomini, disciplinando in sè e negli altri l'amore per gli studi umanisti, non avverso, come si suol dire, quando fu Pio, nè l'umanesimo nè i suoi cultori, che gli furono cari quando era Enea, ma favorì solo quelli che alla sua mente aperta al bello non apparivano in contrasto o si conciliavano con la grandezza di Roma papale e della Chiesa. Gli stessi *Commentarii*, ai quali affidò via via tutte le impressioni che vicende biografiche, viaggi, avvenimenti pubblici gli suggerivano non tanto come sfogo personale quanto in funzione del bisogno incontenibile di un'ascesa spirituale della propria esistenza, sollevatasi ormai dai puri bisogni materiali, hanno una impronta così schietta della sua umanità, temprata nel culto dei classici e nella meditata visione della realtà, che non si può vedere in tutta l'attività del loro autore una dirittura di azione e di pensiero per la quale si possono facilmente dimenticare, come lievi mende, le incongruenze morali e politiche che si addebitano all'umanista, al cardinale, al papa stesso. Perfino nella predicazione della crociata è facile cogliere, se non l'ispirazione, almeno la spinta che gli veniva dalla romanità; di cui la Chiesa e il mondo cristiano si consideravano eredi e perciò naturali difensori della civiltà cristiana. Non solo, ma il culto della bellezza, che lo guidò in tutta la sua opera di scrittore e di oratore — gran parte del successo che egli ebbe nelle difficili questioni che gli fu dato di patrocinare con tenace e indomita energia, è dovuta alla potenza suasiva delle sue belle orazioni — gli fece perfino desiderare la bella morte in faccia all'Adriatico, nella illusione che il suo sacrificio non rimanesse vano per la difesa della civiltà cristiana.

Giuseppe Fatini

● La Commissione del Premio di Poesia della rivista «L'Albatro» che pubblica la Ceam di Avezzano, ha assegnato il primo premio consistente in L. 50.000 e la pubblicazione della breve raccolta con i diritti di autore a Casimiro Fabbri di Roma, il secondo è andato a Ottaviano Giannangeli di Roiano, il terzo a Giuseppe Sozzi di Bari. Sono inoltre segnalati Renato Maiolo di Bergamo, Felice di Fazio di S. Severo, Giovanni Borghignoli di Avezzano e Tino Ranelli di Piacenza.

● L'esistenzialismo nel suo triplice aspetto metafisico, etico ed estetico di fronte alla verità cristiana, è l'argomento del VI Convegno giovanile che sarà tenuto dal 27 al 31 dicembre in Assisi, promosso dalla Pro Civitate Christiana per universitari, laureati e diplomati di tutta Italia.

In tale convegno sarà pure esaminato quale influenza ha l'esistenzialismo nella letteratura, nel dramma, nel romanzo, nel costume della società moderna e quale funzione apologetica può avere per la fede cattolica.

UNA NUOVA ANTOLOGIA DI POETI

Non si può dire che le antologie poetiche italiane abbracciati in vasta *escursus* di un secolo e mezzo Ottocento e Novecento sieno numerose, per lo meno quelle composte con dotta serietà d'intendimenti e con ricca documentazione. V'ha tendenza, in genere, fra gli antologisti, a nettamente scindere i due secoli, forse anche perchè non tutti sono «specialisti» ad un tempo dell'uno e dell'altro; e, se l'Elia e il Petrocchi hanno dato il florilegio del XIX, il Papini e il Pancrazi, oppure il Giacobbe, sono partiti, essi, dalle soglie del XX. Tra quelle che stanno a cavallo dei due secoli, possiamo citare appena il *Secondo Ottocento-Novecento* del compianto Carlo Culcasi, edito dal Garzanti nel '42, ma che s'inizia, come s'intuisce dal titolo, con il Tommaseo e l'Aleardi, per arrivando fino al Bartolini, al Capasso, al Rugo; e l'altra, *Dal Carducci al 1950* di Enrico M. Fusco, edita dalla S.E.I. nello stesso anno, che non si spinge, a ritroso, nemmeno fino al Tommaseo, che arriva però anch'essa fino agli ermetici e a nomi recenti come la Tosatti, la Pozzi, il Gerini. Sicchè non possiamo non far sonare le campane, o più modestamente segnare la data con *albo lapillo*, per l'avvenimento davvero unico nel mondo letterario italiano: l'uscita, presso il benemerito Trevisini di Milano, della monumentale antologia di Francesco Pedrina, *La lirica moderna dal Parini ai realisti lirici*; la quale scavalca tutte le precedenti, non solo come raggio d'azione, poi ch'esordisce con il poeta del *Giorno*, per chiudere con... Carlo Martini Premio S. Pellegrino 1950 (e cioè, suppergiù, un viaggetto di due secoli), ma anche come mole, poichè oltrepassa le 700 pagine contro, le 3 o 400 delle or ora citate. Nè si dirà che i confronti sono odiosi, se osserviamo — è un semplice dato di fatto — che le poesie riportate, anche dei minori, sono assai più numerose, e i commenti assai più abbondanti e più minuti.

Non a caso, il compilatore ha preso le avvio con il Parini, di cui non ha riportato brani della satira immortale, bensì, proprio, quell'ode *Il Messaggio* nella quale il Momigliano trova «il preannuncio della nostra lirica moderna, quel senso d'irrequietudine, quel sentimento accorante della vita che splende e finisce». Il Pedrina suole, molto opportunamente, premettere ad ogni autore giudizi dei critici più qualificati, e preferibilmente dei critici odierni, per darci, anche sui classici, l'opinione più «aggiornata». Così sul Parini egli cita il Flora quando afferma che «il Parini che ridona serietà al sentimento è quello appunto che ridà serietà all'essenza della parola, ne riscopre il significato e la musica». E il Flora cita di nuovo a proposito del Monti, di cui, con gli sciolti al Chigi e un frammento dei pensieri d'amore, ci offre quell'immagine di prefoscoliano e pre-leopardiano da lui così ben sentita. Non possiamo seguire, in un articolo di giornale, nome per nome, tutti i poeti accolti dal Pedrina, nè mostrare come, di ciascuno, egli orienti la sua scelta verso le liriche dove maggiore è il presentimento di quella «lirica moderna» che dà il titolo all'antologia. In questa *rilettura* degli autori con *forma mentis* nuova, egli è davvero perspicuo, e, dei pari pertinentissima è la selezione delle «pezze d'appoggio» critiche, dal Croce al Galletti, dal Pellizzi al Pancrazi.

Ma ci piace notare come il Pedrina dia posto, e giusto rilievo, non soltanto ai grandi che sono consacrati e arciconsacrati in tutte le storie e antologie possibili e immaginabili del Bel Paese: dal Foscolo, Leopardi, Manzoni al Carducci, Pascoli, D'Annunzio; ma anche a poeti rimessi in valore dalla critica d'oggi, come il Tommaseo e lo Zanella, o addirittura a poeti negletti come quei fratelli Giambattista e Giuseppe Maccari, morti giovani, che, intorno al 1860, furon tra i primi «leopardiani» del secolo; lirici di gentile e malinconica vena, che io scopersi, ragazzo, nella vetusta antologia Bacci e D'Ancona, e che invano avevo cercato di poi in tutte le antologie successive, per decenni e decenni. Cito un esempio solo, per mostrare di quali occhi d'Argo sia fornito questo odierno raccoglitore, al quale non saprebbero sfuggire nè un Nievo o un Boito poeti, nè, più vicini a noi, una Capecelatro o un Sotta, un Giannelli o un Cena; senza dir dei moderni, cui accenneremo subito. Una cosa, piuttosto, che non comprendo, qualche volta: il criterio di sequenza degli autori, che non è il cronologico, ma nemmeno, sempre, lo storico; perchè, per riferirmi all'esempio or ora citato, i Maccari, morti nel '67-68, seguono il Camerana, ch'è di fine Ottocento? perchè la «scapigliatura lombarda» precede il Carducci (pare strano trovare uno squarcio del *Nerone* prima del sonetto di *Juvenilia*). E così tra i contemporanei; perchè il futurista Marinetti *prima* dei crepuscolari? perchè il Mastri *dopo* il Villaroel? *Nugae, vétilles*, s'intende.

Al tutto indipendente, nel Pedrina, il criterio di scelta, come già degli autori, anche dei brani. Vediamo, pure a rispetto di ciò, un esempio. Dell'Aleardi, *I mietitori delle Paludi Pontine*: «questo squarcio, che un tempo andava per tutte le antologie e oggi ne è quasi sempre escluso per la ragione ch'è *notissimo* — e intanto i giovani, a cui il *notissimo* non è ancora noto, non hanno la possibilità di leggerlo...» Questo si chiama ragionar con la propria testa. Il Pedrina volta le spalle a tutti i suoi devanciers e se la fa e se la dice per conto suo, conforme gli dettan giustizia e gusto. Di tale assoluta indipendenza, la prova più clamorosa è nell'adozione in blocco dell'odierna tendenza anti-ermetica detta *terza corrente* o *realismo lirico*, alla quale, si sente, va la sua franca, convinta, entusiastica adesione. Egli che, con perfetto eclettismo, non ha negato i minori ottocentisti, un Marradi, un Panzacchi, un Bertacchi, egli che ha rappresentato crepuscolari, vociani, futuristi, dal Corazzini al Papini al Marinetti, egli che ha imparzialmente ammesso gli stessi ermetici, dai precursori Onofri e Campana agli ultimi adepti, compie, dei *realisti lirici*, una rassegna imponente che occupa nientepopodimeno che cento pagine del volume: Borgese, Caprin, De Maria, gli anziani (e Betti poteva stare qui), conducono, attraverso Fiumi, Jenco, Alfori, Alessandrini, fino ai più giovani, anche se non di primo pelo, Capasso, Gerini, Martini, e mostrano, agli orbi e ai sordi, la *validità* di questa corrente. Il suo apporto cospicuo è innegabile al patrimonio della poesia italiana contemporanea. Quale implicita risposta a certe grette faziosissime antologie di scagnozzi dell'ermetismo! e come impartisce a costoro una lezione di onestà, il Pedrina, lui che gli ermetici ha rappresentati anche se sua convinzione sia che «un commento ai responsi della Sibilla non ci fu nell'antichità; nè è ancora apparso colui che abbia spianato nelle note certi versi sibillini dei moderni ermetici; nè noi tentiamo ad acquistarci il titolo di precursori in questo campo, chè dare un volto alla valute del fumo non è giuoco che valga la candela».

Dei commenti, e non soltanto di quelli ai componimenti dei realisti lirici, ma di tutti, dal sonetto dell'Alfieri alle strofe del Betteloni, ci sarebbe da scrivere lungamente. Qui, il Pedrina appare davvero un mago. La sua comprensione del testo è perfetta, il suo sapersi addentrare in ogni sinuosità dell'immagine, in ogni anfratto del pensiero, sbalordisce. E quanta levità, quale delicatezza e, quasi, tremore, quand'egli prende in mano un verso e se lo soppesa e se lo gira e se lo spera, simile al gioielliere che scruta la gemma! Ah lasciatelo, il Pedrina, con le sue prodigiose qualità, in questo regno dove il maestro è padrone incontrastato e inimitabile! Pochi hanno, come lui, l'arte di veramente *ricreare* una poesia. Sicchè riconosciamo ch'è bazza grossa, per i poeti nuovi, recentissimi, in alto, e spesso non facili, l'aver trovato un siffatto rivelatore, che d'ora innanzi, li renderà agevoli al più sprovveduto lettore.

Lionello Fiumi

Pubblichiamo con piacere la esauriente recensione di Lionello Fiumi; lasciamo però a lui il piacere e l'onere di una valutazione così recisamente positiva di movimenti ed idee a parer nostro ancora in via di elaborazione (n.d.r.).

DA VENEZIA A PERUGIA

Forse è troppo presto per trarre delle conclusioni sull'ultimo Festival Musicale di Venezia, anche se i fatti hanno denunciato, in maniera quanto mai eloquente verità scottanti. Bisognerà prima risalire alle cause ed occorrerà uno studio impegnativo per mostrare il carattere discontinuo e allucinatorio della musica contemporanea. Altrimenti si rischiano le più grosse sorprese.

Voi credete di percorrere il sentiero fiorente di un'arte che conosce tutte le sue risorse e si è cimentata in tutti i tentativi, e vi accorgete improvvisamente di essevi inoltrati in una strada fiancheggiata di tombe, talora sontuose, ma sempre tristi e desolate. E il crepuscolo degli dei: il melanconico retaggio di un'arte che ha acceso nei suoi mezzi d'espressione l'ambizione di andare oltre il limite e si è invece esasperata in vani conati, nutrendosi di opinioni e non di sentimenti. Non fa perciò meraviglia scoprire nella stessa persona fisica dei musicisti contemporanei l'espressione riassuntiva di un tale stato di cose: un ambiguo atteggiarsi tormentato e pensieroso, che non è semplicemente di moda, ma è figlio del dolore, e sale dall'amarezza dell'animo, e viene dalla mente, per una di quelle tristezze organiche che nessun trionfo umano varrà forse a compensare. Sembra proprio che un'oscura caligine abbia invaso l'anima del nostro secolo che ha conosciuto così una giovinezza sterile e indistinta e sparge ora la sua anima al vento della presunzione e della illusione.

●

Si potrebbe osservare che la musica non ha percorso inutilmente il suo cammino attraverso i secoli e che perciò è vano rimpiangere i tempi andati. Ma ripercorre in senso inverso questo stesso cammino, può essere molto spesso motivo di ammaestramento, e non soltanto dal punto di vista storico. Intanto si può evadere dalle preoccupazioni pericolose e assorbenti del nostro tempo per ritrovare il sorriso della vita in un'arte agile e lieta che dai fondamentali valori umani traeva la sua principale ispirazione.

Ora è dall'Umbria, dove S. Francesco ha predicato la perfetta letizia, che ci viene il più suadente invito a questo pellegrinaggio e, per merito della Sacra Musicale, giunta ormai alla sua sesta edizione, ci viene presentato uno dei più forti e singolari musicisti del '700: Nicola Jommelli. «E' un uomo tondo e grasso — scriveva il Metastasio nelle sue Lettere — di un naturale pacifico, di un aspetto attraente, di maniere piacenti e di ottimi costumi. Se mai vi avviene una volta di vederlo vi è forza amarlo: egli è certo il più amabile ghiottone che mai sia stato!».

Non si potea immaginare un contrasto più stridente, almeno da un punto di vista fisico, col pallido musicista del nostro tempo, disposto a tutto pur di poter vantare un disturbo qualunque al fegato, una colite od un'ulcera più o meno esistenzialistica.

La «Betulia Liberata», eseguita recentemente nella Chiesa di S. Pietro in Perugia, è un'azione sacra composta dallo Jommelli nel 1743, all'inizio del suo soggiorno veneziano, quando egli assunse la direzione del Conservatorio degli Incurabili. Aveva appena trenta anni, ma già lassù a fama si era divulgata in tutta Italia e dopo il successo della sua prima opera «L'errore amoroso», aveva composto l'«Odoardo», per il teatro dei Fiorentini di Napoli, ed il «Ricimero, Re dei Goti», per il teatro Argentina di Roma. Chiamato a Bologna vi compose l'«Ezio» ed ebbe l'opportunità di conoscere il dotto contrappuntista padre Martini.

Ma è soltanto a Venezia che il genio creativo di Nicola Jommelli si volse, con non minore affermazione, al campo della musica sacra, dando vita ad una interessante e vasta produzione. E fu appunto questo genere di musica che, pur non distraendo la sua natura di compositore teatrale, lo restituì alla musica drammatica con la fantasia intorpidita e frenata dalla severità ecclesiastica.

Forse la musica sacra non fu il genere più adatto alla natura del compositore di Aversa che vi si muoveva con una certa difficoltà, ma se anche in questo campo egli non raggiunse l'altezza di un Palestrina e degli altri sommi della classica scuola romana, seppe tuttavia evitare le forme generiche, rendendo il sentimento religioso più sensibile ed umano, con purezza e nobiltà di pensiero.

Questo è anche l'aspetto più degno di rilievo della «Betulia Liberata», nella quale lo Jommelli, indipendentemente dal valore intrinseco dell'opera, rivela ancora una volta tutte le qualità che plasmano un grande compositore. Egli cercò una via propria e la sua arte appare perciò più progredita e complessa in rapporto a quella dei suoi predecessori, quali lo Scarlatti, il Pergolesi, il Vinci, il Leo, il Durante. Soprattutto egli comprese meglio di ogni altro, fra i compositori del suo tempo, l'importanza dell'orchestra, cui conferì maggior vigore, più efficace espressione ed una più giusta traduzione del pensiero poetico.

Dante Ulla

“COCKTAIL PARTY„ DI ELIOT

La gloria che spetta a chi sappia darci, entro gli schemi del teatro eterno, il teatro nuovo, potrebbe di gran lunga superare quella acquistata da Eliot con la poesia lirica: ciò dica con qual trepidante rispetto e sofferta responsabilità scriviamo questa nota.

Un *coktail party* è il ritrovo tipicamente anglosassone, ove, tra sollecitazioni stuzzicanti e tentativi di placare le fauci irritate, si coltivano amicizie, si gettano ponti, si affermano la propria personalità e importanza sociale, se ne promuove l'incremento; un fatto complesso e complicato da sincronismi e gelosie, tal che gli schiavi del costume corrispondente corrono da un salotto all'altro, qua ingurgitando patate fritte o preparazioni alla paprika, là deglutendo miscele adeguate, insomma sfamandosi e dissetandosi, e stratificando sull'anima poltiglie eccitanti, che l'anima rigetta subito come incongrue, restando sempre assetata e digiuna. Il *coktail party* è, nell'allegorismo eliotiano, la vita stessa delle classi medie o alte o esemplari, ridottesi a primeggiare con i discorsi e i costumi sofisticati, e annullate dallo stesso meccanismo della cosa, che fa parimenti inutili, anzi dannosi, cibi, bevande, parole. L'obiettivo di questa allegoria, che potrebbe essere imperniata sulla satira ed è invece fondata sulla pietà, è appunto la classe media, perchè rappresenta un punto di riferimento e l'osservatorio più adatto a scorgere come ci si agiti dal basso per salire, e sul piano scelto e rappresentato, per evadere, « imagini di ben seguendo false ».

Non è qui di gran peso la citazione dantesca, anche se si sa bene quanto Eliot ami Dante, lo imiti, lo traduca, lo echeggi: importa, invece, vedere quanto entrambi, Dante ed Eliot, come cattolici, debbano alla concezione dell'*anima semplicetta che sa nulla, salvo che, mossa da lieto fattore, volentier torna a ciò che la trastulla. Di picciol bene in pria sente sapore; quivi s'inganna, e dietro ad esso corre, se guida o fren non torce suo amore.*

Dunque, niente dell'angoscia esistenzialista; e lo stesso motivo della *solitudine*, non deve essere inteso come accusa di ignobilità agli uomini che non ci intendono, nè come causa di irrimediabile disperazione: intanto, perchè l'uomo non ha il cómpito terreno di *avere* ma quello di *dare*; inoltre, perchè il suo bisogno di *avere* è legato a una nostalgia celeste, al bisogno di Dio, al rammarico del paradiso perduto con il peccato originale, di cui tutti gli altri peccati sono ripetizioni e scadimenti, altrettanto false immagini di bene. E' superfluo additare la nobiltà di siffatto pessimismo, che non offende le più degne aspirazioni dell'uomo, avviandolo a rinunzie necessarie per un angelo decaduto, ma imponendogli attività serene e perfino gioiose se egli vuol essere, in tutta la dignità possibile al termine, almeno un uomo. Si rifletta che, in tal concezione, anche il peccato più comune, quello d'incontinenza, è peccato di amore sviato dalla vera meta: « onde convenne legge per fren porre ». Restauratore della ragione umana, Eliot, con bella e teatrale semplificazione della immensa casistica, dopo aver appuntato lo sguardo sulla medietà degli uomini, riduce per tutti, gli infimi e i sublimi, a due soltanto le possibilità di salvezza. Conferma nel tono malinconico fondamentale che il vero regno non è di questo mondo, ma invita alla chiarificazione dei destini (parola pagana, assunta a significare quanto di incontrollabile scatena ogni nostra, in sè, *liberissima* azione), dicendo che due sono i modi di affrontare la vita: lasciarsi all'alba per ritrovarsi la sera, cioè (crediamo di poter interpretare), adempiere la funzione vegetativa e procreativa, animale e necessaria, senza chieder altro, in un mondo ove la brutalità e la volgarità sono così preminenti, da permetterci di accettarne il minimo come un ideale di pace; oppure assecondare lo slancio amoroso di tutto il proprio essere, dopo averlo interpretato e riconosciuto come superiore bisogno di darsi e non di avere, darsi con tutta l'umiltà possibile, che, anche se non pareggia la superbia di Adamo, è il massimo che i discendenti possano offrire a espiazione dell'orgoglio sempre rinnovato. Infatti, è orgogliosa pretensione quella che, per la nostra felicità, ci sia dovuta la comprensione degli altri, specialmente se non si fa niente per comprendere a nostra volta: ed è la condizione dei più, è la caratteristica del *coktail party* simboleggiante la vita, ove ciascuno mette in mostra il poco che ha, senza che nessuno se ne accorga, anche perchè tutti sono cocciutamente applicati a consimile esercizio.

In ciò, sembra implicita la polemica contro l'educazione, diremmo con il Flaubert, sentimentale e, in genere, contro quella romantica spronante al titanismo e al superomismo affermati senza discernimento, onde ogni uomo vorrebbe essere in effetto, o si accontenterebbe di potersi credere ed essere creduto, uomo di eccezione, capace di grandi cose e grandi sentimenti, mentre la natura stessa ha mediocremente dotato la stragrande maggioranza dei terricoli: mediocremente, ove si riguardi all'aspirazione immodesta; generosamente, se si rifletta che, invece, ha negato a pochissimi quel barlume di ragione, che, rettamente avviato, basterebbe a difenderci dalla tentazione, a infrenare l'atavismo, a farci emergere davvero, non fosse che come monocoli *in terra caecorum*.

Insoddisfazione, incomprensione e infelicità nascono, secondo Eliot da errata valutazione di se medesimi: contentarsi del proprio stato è già segno d'equilibrio, e, dati l'origine e il progresso drammaticissimi dell'uomo, l'equilibrio è già la pace. Trarsi quanto più possibile, cautamente fuori dal dramma, e appagarsi delle ragioni minime come dei minimi compensi, non è rinunciare, ma commisurare sè al mondo, e quindi inverare al massimo la propria dignità. Nè si tratta di un ideale oraziano, epicureo, egoistico o rinunciatario: l'uomo non ne resta avvilito, perchè, solo che egli abbia veramente nell'animo la forza e le aspirazioni indomabili dell'eletto, Eliot gli consente di scatenare quel suo destino che, mosso dalla causa già detta dello slancio amoroso, determinato nell'attimo in cui interviene la libera scelta, si aggroviglia di sofferenza terrena, dà spesso origine al supremo sacrificio, nobilita, con il sacrificio, tutta l'umanità, abbastanza intelligente per intendere da che parte sia la vera gloria.

●

Come ha detto Eliot queste cose, e con quanta teatralità?

La scena si apre durante lo svolgimento di un *cocktail party* futile e leggero come ogni altro, ma sottilmente differenziato per un particolare che non sfugge a nessuno dei presenti: Lavinia, la padrona di casa, non c'è. Ha organizzato l'incontro ed è sparita. Edoardo, il marito, dice che Lavinia è presso una zia ammalata, nell'Essex. Se la scusa bastasse per chi conosce tanto bene Lavinia, il tono e lo smarrimento di Edoardo desterebbero sufficienti sospetti: ma la mondanità ha leggi precise, a cui si assoggettano tutti gli intervenuti: fingono di credere e sentono di doversene andare; torneranno uno dopo l'altro, per diverse ragioni. Intanto resta un ospite sconosciuto, che Edoardo crede invitato da Lavinia: a lui, per bisogno apparente di sfogo, in realtà per non sprecare una vagheggiatissima opportunità romanzesca, Edoardo confida che Lavinia lo ha abbandonato. Ne ha fatto una vittima di frivole mondanità, lo ha caricato di complessi irrimediabili, lo ha lasciato, lei donna pratica, in balìa di una vita voluta e costruita tutta da lei, e non tornerà più. Le parole di Edoardo grondano di rivolta e di amarezza, e anche l'anima sembra schiantata perchè, in simili occasioni, i piccoli eroi romantici sono soliti accorgersi di aver perduto proprio ciò di cui non possono far senza. Lo sconosciuto, con apparente cinismo (in realtà, per intendere tutto l'animo di Edoardo) lo esorta ad accettare l'evento come la liberazione tanto desiderata, ma l'altro incupisce smarrito e sdegnato finchè si convince che l'ospite bizzarro dice il vero, promettendo che Lavinia, tra 24 ore, tornerà.

Torna, intanto, uno degli ospiti, Pietro, un ambizioso artista innamorato di Celia, altro personaggio del *cocktail*, e supplica Edoardo di intervenire presso l'amica perchè sia spiegata e sgombrata la freddezza che, da un po' di tempo, grava sui loro rapporti.

Torna Celia, che non ha mai amato Pietro ma è invece l'amante di Edoardo, e spera di sentirsi dire che l'infortunio coniugale dell'amico sarà il principio di una relazione più stabile tra di loro: ella non chiede niente; offre tutto l'amore di cui è capace, e si terrà nell'ombra che sembra necessaria alle fortune mondane di Edoardo. Ma lui, giunto al momento conclusivo, mette in mostra la sua vera ammuccia, dichiara che desidera soltanto il ritorno di Lavinia; e dice addio a Celia. Occuparsi di questa, perduta quella, rientrerebbe infatti nella normalità; ma Edoardo aspira ad altro, all'avventura d'eccezione: vuole il tormento, e se lo finge come può. Tutto il primo atto, nei due quadri che lo compongono, è costruito sui ritorni dei protagonisti del *cocktail*, ma è superfluo raccontarne i particolari, esclusivamente intesi a presentare l'artificiosa costruzione di anime insincere, e suscitare curiosità intorno alla misteriosa figura dell'ignoto visitatore.

Quando torna Lavinia, Edoardo tenta di imporre la sua velleità di recitare per l'avvenire da protagonista: accusa, minaccia, ma trova da parte della moglie altrettanta risolutezza, quella specie di superiorità fisica che lo annienta, come sempre. Bisogna, dunque, ricorrere allo psichiatra.

Come l'allegoria del *cocktail party*, anche questa dello psicanalista certamente produce di fronte a un pubblico anglosassone reazioni di più accesa teatralità. Il medico consigliato da Sandro, amico di Edoardo e Lavinia, è lo sconosciuto del primo atto: sir Harcourt-Reilley, che, nella logica del racconto, e per i due coniugi dissidenti, sarà un semplice medico chiamato in causa da Giulia, anziana e mondanissima pettegola frequentatrice di casa, ma infine vigile amica. Per lo spettatore è invece un rappresentante della trascendenza, così come Sandro e Giulia sono altrettanto trascendenti *custodi*. Si badi che non ripugna all'intelligenza interpretare la funzione di sir Harcourt come quella di un sacerdote depositario del vero, e quella dei « custodi » come la remora e la sorveglianza esercitate dalla società e dal costume, oltre che dall'amicizia. Ma Eliot ha voluto dire chiaramente che ciascuno di noi ha un « custode », affinchè ci si senta meno soli e spauriti dalle responsabilità, come ha detto che, in mezzo a noi, è sempre chi può illuminarci discretamente. Avrebbe ben potuto lasciar tutto su un piano umano, ma avrebbe forse generato un equivoco irrimediabile circa l'importanza della psicanalisi, croce e delizia degli anglosassoni, anzi da Eliot profondamente svalutata nel colloquio tra pazienti e medico, quando questi, procedendo con una sua tecnica poco ortodossa, finisce con l'accusare la normale psicanalisi di permettere insensatamente al malato menzogne e fantastiche costruzioni, di cui il malato può innamorarsi, invischiandosi in esse per sempre.

« Ti ho lasciato dopo aver scoperto la tua tresca con Celia », dice Lavinia a Edoardo in presenza del medico. « L'avete lasciato perchè delusa dalla vostra tresca con Pietro », interviene il medico. « E voi, dice a Edoardo vi siete rivelato incapace di amore, e inetto a vivere il romanzo a cui aspiravate; voi, — soggiunge alla moglie — insufficiente a ispirare amore in un uomo: fallita prima con il marito, poi con l'amante. Siete, più che simili, identici; e potete convivere equilibratamente, a patto di rinunciare alle velleità sproporzionate. Il vostro *cocktail* è quello comune; il vostro massimo impegno, un *cocktail* perpetuo. Accettarne il senso e la condizione con la maggior diligenza, è garanzia di pace spirituale ».

Entrambi i pazienti avevano dichiarato al medico di aver molto dato senza nulla ricevere. Diversa è la confessione di Celia. Ella non ha commesso il male consapevolmente: Edoardo non apparteneva a nessuno; avrebbe ben potuto prenderselo lei. Ma, desiderosa di dargli tutto senza chiedergli nulla, aveva poi scoperto che Edoardo non sa nemmeno accettare. Eppure, scartato quest'errore di giudizio e di scelta, Celia sarebbe pronta a ricominciare perchè la ragione della sua vita, ella sente senza poter spiegare, quanto e come sia appunto nel prodigare il meglio di sè. C'è una clinica, diversa dalle altre, anche per questo che non è un male ma un impulso da orientare: ivi la indirizza il dottore. Qual fosse la clinica, sapremo al terzo atto, quando Sandro, reduce da una missione in Chincania, racconta che Celia è morta curando gli appestati, crocifissa dai selvaggi. Pietro, che torna dall'America carico di allori cinematografici, è sul punto di crearsi anche lui una crisi *da protagonista*: Celia è morta! mentre egli per due anni ha lottato e trionfato soltanto nel ricordo di lei, e nella speranza di ritrovarla. Celia è morta, dunque l'offeso, il tradito sarebbe lui! Ma qualcuno (precisamente Lavinia: ed importa molto che sia proprio lei) ci dimostra che la proiezione di Celia nel lavoro e nell'ambizione di Pietro, rappresenta un arbitrio e quasi la pretesa di trasformare la vita di un artigiano in opera d'arte: salvi Pietro in se medesimo la memoria di Celia, e si dedichi all'artigianato, che è, in lui, l'amore più forte. Per parte loro, Edoardo e Lavinia subiranno la vita alla quale sono idonei; nell'accettarla rassegnatamente, hanno scoperto una pacata serenità, non priva di riguardi reciproci e del solo amore di cui sono capaci: quello di aderire bene alla parte più adatta. Mentre cala la tela, squilla il campanello di casa: sta per giungere il primo degli invitati ad un altro cocktail.

●

Una tecnica smaliziatissima sostiene questa volta la commedia: interrompimenti, sorprese, arguzie, e un dialogo a un tempo credibile ed elevato. Un solo errore, ma fondamentale, grave irrimediabile sul primo atto: la dialettica dei personaggi non definisce situazioni particolari, ma circola entro vaste e simboliche proposizioni, che hanno più del filosofico che del drammatico. Il terzo atto è stanco paradigma della rassegnazione, appena avvivato dal rovente ricordo della martire. Ma il secondo atto è tra le cose, secondo noi, più alte di tutto il teatro, e ci ha sconvolti in una commozione indicibile, degna dell'incontro per noi unico con un poeta moderno nel teatro d'oggi.

M. Ferrero, il regista, ha accettato e avvalorato le linee più semplici e umane del racconto, lasciando che il soprannaturale e il poetico emergessero dalla virtù somma della parola: secondo noi, ha fatto benissimo, perchè assecondava il bisogno dello spettatore di arrampicarsi secondo le proprie forze, senza che un petulante chiosatore lo spingesse pei fondelli. Eva Magni (Celia), non soltanto ha confermato ciò che scrivemmo di lei in una precedente occasione, ma ha dato una prova stupenda di penetrazione testuale, parola dopo parola, trascesa da una sensibilità dell'arcanismo poetico, di cui, fino ad oggi, non conoscevamo esempi migliori. Così priva di qualità vocali, ci ha squassati tormentosamente e placati a vicenda, come càpita soltanto quando nessuna retorica o nessun artificio ci stornano dalla poesia richiamandoci alla finzione. Renzo Ricci è, appunto, il Ricci che volevamo, quando lo mettemmo in « agrodolce »: il miglior giudizio su di lui, forse daremo suggerendo a molti giovani di imitarlo nella serietà con cui egli sceglie il repertorio e nel controllo che oggi esercita come interprete. T. Bianchi (Edoardo), M. Brignone (Giulia), L. Zoppelli (Lavinia), G. Galavotti (Sandro) sono stati il degno contorno dei due primi attori (*Teatro Eliseo*).

Vladimiro Cajoli

LA RADIO

“DIO È TEDESCO?„

L'Auditorium del Foro s'è riaperto con due serate musicali d'eccezione. Poche organizzazioni specializzate che dovessero rispettare una ragione economica, allestirebbero la successiva esecuzione della « Missa solemnis » di Beethoven e il « Requiem tedesco » di Brahms: questo è un titolo di merito per la R.A.I. che, pur essendo padrona di mettere in onda ciò che i dirigenti amministrativi possono in certo senso imporre a quelli artistici, si manifesta assai più sollecita di farsi titoli e benemerenze, che non di sparagnare sullo ascoltatore indifeso. Le nostre critiche non avrebbero più alcuna importanza, se non sapessimo, al momento giusto, prodigare la dovuta cordialità. Se mai, ci si lasci supporre che l'applicazione di altrettanta generosità alle trasmissioni di carattere extramusicale, potrebbe ridurre le nostre critiche anche a proposito delle trasmissioni solitamente più criticabili: ma questo è discorso da farsi altra volta.

Dopo il memorabile concerto dell'Orchestra filarmonica di Berlino diretta da W. Furthwaengler, la rassegna dei grandi complessi europei invitati dalla R.A.I. prosegue con queste audizioni dell'Orchestra sinfonica e del Coro degli Amici della Musica diretti da Herbert von Karajan. Non dispiaccia rilevare il significato umano, illuminatamente europeo di queste scelte: i due grandi popoli che vivono nella peggior condizione della loro storia, non possono essere insensibili al fraterno riguardo loro dimostrato da altri europei, e certamente interpretano l'impeto calorosissimo delle nostre accoglienze come qualcosa che trascende di molto il fatto musicale. Ci diceva un umile corista, già nostro compagno di università, che, impedito dal collaborare altrimenti a ciò che gli uomini di Stato chiamano il concerto europeo, ritrova ogni suo spirito di pace e sente di non essere pecora servilmente imbrancata, solo quando canta le sue poche battute per la gioia e l'elevazione di altri uomini. A nostra volta, noi diciamo che è molto importante per l'anima di una nazione, come quella tedesca attentissima alla propria dignità artistica, sentirsi cercata e riconosciuta e celebrata da uomini di altra nazione, non ricchi e perciò forzatamente inclini a serbare per gli artisti locali, più che gli applausi, il denaro.

I protezionisti a ogni costo (purtroppo, ce n'era, ma domati dal nume, anche all'Auditorium) vogliano riflettere sulle parole del corista viennese, e convincersi che, stabilita e avvalorata una più vasta nazione dello spirito, a cui si possa appartenere tutti, il vantaggio spirituale sarà incommensurabilmente più grande del prezzo pagato e calcolato in termini di pura ragioneria e di gretto egoismo sindacale.

●

Non so chi abbia fatto la scelta delle due monumentali opere da eseguirsi a Roma, per la radio italiana, ma piace credere che la proposta sia partita da Vienna. Lo Herr Doktor amico corista, incontrato in Piazza del Popolo mentre scioglieva con altri compagni e compagne un inno di ammirazione a Valadier e collaboratori assimilati (inno non metaforico: il gruppo, sfociato da Ripetta, è rimasto un attimo estatico, prorompendo subito dopo in alcune battute concitate e gioiose. Chi sentì per il primo la spinta al canto?) l'amico, dicevamo, o qui complexus et gaudia quanta fuerunt! da me complimentato per l'esecuzione beethoveniana della sera precedente, mi ha domandato appunto se gli ascoltatori italiani avvertivano il significato di questo accostamento Beethoven-Brahms, Missa-Requiem. Ho detto di sì, e non mi è stato difficile improvvisare qualche parola in proposito, ma ho capito soltanto più tardi, ascoltando il Requiem, che cosa intendesse suggerire l'amico.

Che nel Beethoven della Missa sia uno sforzo titanico di chiarificazione latina, è quasi un omaggio all'idea del tempio mediterraneo, ove monumentalità massiccia e grandiosità corposa debbono farsi lievi e aeree per virtù di ordine e di proporzione, e lo slancio è un rapporto strettamente legato al peso che gli s'oppone, ma sempre dipendente dalla quantità di materia, che Beethoven scavi nella gran cupola d'aria quanto gli è consentito dall'ampiezza delle fondamenta terrene, dominandosi e — secondo me — un poco snaturandosi, per volontà di sperimentare il mistero dell'architettura latina, è da un'opera tra le più probanti della potenza intellettuale, non altrettanto della beethoveniana liricità: questi e altri pensieri m'erano già venuti ascoltando la Missa, ma soltanto ascoltando Brahms ho creduto di trovare la conferma. Brahms, incurante di rapporti tra orizzontalità e verticalità, ed anzi germanicamente prediligendo quest'ultima, dopo aver ammassati prodigo e solido i pilastri, insofferente del cielo basso e nebbioso, ne sfonda la volta opprimente con titanici colpi di reni e trova senza dubbio l'azzurro: in vista di Dio infilza sul pinnacolo più acuto il fardello dei crucci, intona l'elegia, la trenodia per tutti gli uomini, non senza grida di rivolta e fremiti di compassione; è un avvocato e un tramite, dimostra che tanta sofferenza dà diritto alla pace, l'ottiene per tutti, pur pregando in tedesco. Ciò dicendo, penso particolarmente a quei passi in cui la linea melodica s'inerpica per virtù ritmica; una dinamica contenuta o spiegata, vigile o arrischiata, atletica e prensile d'ogni appiglio nella scalata, pronta al balzo se s'offre un appoggio consistente, strisciante dove non ce n'è: una tecnica per cui il battito del cuore finisce con il prevalere su tutto, sì che talvolta pensi a un concerto di timpani solisti con accompagnamento di orchestra e coro. Per quanto il Requiem si chiuda con la dimessa e sorvegliata malinconia in cui si vuol riconoscere il più tipico aspetto della personalità brahmsiana, mi sembra che la rivelazione del divino o l'incontro con esso, avvengano nei due o tre tempi in cui Brahms si scioglie dalla propria poetica.

Tradotta nei termini del nostro commento — mio e del corista viennese —, l'indicibile impressione delle due serate non sarà forse lontana da ciò: che quel Beethoven latino attesta la grandezza dell'uomo, il suo bisogno di Dio, l'impiego di tutti i mezzi da Lui largiti perchè lo si canti ed onori. Quel Brahms, per dirla francescanamente (« Che hai tu, che tu non l'abbi da Dio? e se tu l'hai avuto da Lui, perchè te ne glorii, come se tu l'avessi da te? Ma nella croce della tribolazione e della afflizione ci possiamo gloriare, però che questo è nostro »), offre la tribolazione ed è visitato.

Soltanto così posso intendere perchè l'amico corista, arrossendo di autentico pudore ai miei complimenti, rispondeva: « Sentirai stasera! », e alludeva al Requiem brahmsiano, non senza un poco presumere che, tra la latinità di quel Beethoven e la germanicità di quel Brahms, sarebbe stato chiaro anche a noi che « Dio è tedesco ».

V. Iucanda

● Il 10 ottobre 1951 scade il termine per la presentazione degli articoli al concorso della XII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Saranno presi in considerazione articoli pubblicati in quotidiani o periodici dal 20 agosto al 10 settembre 1951. I concorrenti sono tenuti ad inviare alla Direzione della Mostra, Ca' Giustinian, Venezia, 6 copie del giornale o del periodico in cui sarà apparso lo scritto entro il 10 ottobre 1951.

La Giuria assegnerà i seguenti premi indivisibili, offerti dalla S.A.V.I.A.T.: lire 200.000 per il miglior articolo pubblicato su giornali o periodici; lire 300.000 per la migliore serie di articoli pubblicati su giornali o periodici.

Isa Pola in « Ombre sul canal grande »

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

CONSULTA E PROGRAMMI

L'istituzione di una commissione (La Consulta didattica) incaricata di elaborare i nuovi programmi di studio in relazione al progetto di riforma, avvenuta circa otto mesi or sono non ha evidentemente soddisfatto tutti coloro che si occupano o scrivono di cose scolastiche. Con toni non sempre cortesi qualche giornale sbandieratore di principi laicisti ad oltranza o più semplicemente in posizione polemica contro l'attuale politica scolastica, o più semplicemente ancora accogliendo sfoghi di mancate esibizioni personali, ha mosso aspre critiche; questi critici però non hanno prima obiettivamente esaminato la questione onde vederla nei giusti termini, e sono soltanto partiti lancia in resta, fino al punto da augurarsi che il nuovo Ministro facesse giustizia sommaria di riforme, di consulta e di programmi e mettesse tutto nel dimenticatoio.

Dopo la serie di spunti polemici mossi qua e là, come si diceva, ecco che una nota recentemente apparsa su un foglietto scolastico di Torino ci offre occasione di illuminare in maniera, diremo così, indiretta il problema, rispondendo sul piano polemico a varie osservazioni, insinuazioni deduzioni che incautamente e irriflessivamente sono state portate a sostegno della tesi dell'articolista.

Per fare questo è però anzitutto necessario chiarire alcuni punti: in primo luogo ricordando che la Consulta è, oggi solo una commissione consultiva (non è cioè affatto la Consulta Didattica Nazionale che nascerà, se ha da nascere, dopo l'approvazione della legge di riforma), cui il ministro Gonella affidò, a suo tempo l'incarico di elaborare gli schemi dei programmi dei vari tipi di scuola previsti dal progetto di riforma. Commissione quindi fiduciaria, la cui nomina, la cui vita e la cui attività erano e sono di competenza del Ministro. L'articolista citato trova ridicolo che la Commissione sia stata costituita prima dell'approvazione del testo di legge di riforma. Ora qui sinceramente egli ha lasciato correre la penna un pò leggermente o proprio ha preso un abbaglio grosso, per una persona che presuma di intendersi di cose di scuola. Come si può infatti pensare sia possibile la soluzione strutturale-amministrativa di un problema scolastico se non si controlla, contemporaneamente, l'aspetto didattico di tale soluzione? Per esemplificare: la secondaria tripartita come articolo di legge può nascere in dieci minuti: ma quello che importa è vedere come sia possibile tale soluzione *anche* sul piano tecnico-didattico. Solo un incompetente o un distratto possono pensare che il programma sia come un vestito da mettere al figurino bell'e pronto. Ma il legislatore, con assai maggiore prudenza, ha visto che i problemi non erano cronologicamente successivi ma concomitanti e paralleli: donde l'incrocio e la collaborazione, nè poteva essere diversamente, tra coloro che estendevano il progetto e coloro che abbozzavano le soluzioni tecnico-didattiche: per cui poteva anche avvenire, come infatti avvenne, che talune conclusioni, accettabili in sede legislativa non fossero poi trasferibili sul piano didattico. Si vuole un altro esempio? La legge (progetto) prescrive che il numero massimo di ore settimanali sia di 24. Facile scrivere un articolo di legge in due righe. Ma, sul piano tecnico, bastano le 24 ore per risolvere il problema delle materie-programma di ogni singolo tipo di scuola per far assolvere, a tale scuola il compito che la legge si propone? E posto che la risposta sia positiva per i licei, lo è anche per gli istituti tecnici? Si ammetterà onestamente che bisogna prima di tutto provare. E le persone che si sono messe intorno al tavolo della Consulta, persone che avevano i loro anni di esperienza e di vita vissuta nella scuola oltre alla competenza dei loro studi scientifici, si sono accinte onestamente a questo lavoro, chiamando circa 200 persone tutti uomini di scuola a collaborare nelle varie sottocommissioni, spogliando centinaia di relazioni e di proposte inviate da moltissimi uomini di scuola che non hanno trovato per nulla *umoristica* questa collaborazione, ma hanno mandato osservazioni e proposte piene di buon senso e esperienza; hanno discusso, hanno difeso e talvolta con toni drammatici, i loro punti di vista hanno sentito maestri grandi e piccoli, lo studioso e l'uomo della strada e hanno concluso elaborando, dopo stesura e stesura, dopo testi tormentati e scavati alcune proposte che ora si stanno traducendo in *schemi* di programmi. Ed hanno anche svolto un lavoro di ricerca retrospettiva studiando tutti i vecchi programmi successivi alla legge Casati, confrontandone testi e varianti e mutazioni onde desumerne elementi di valutazione e di giudizio, riprove in un senso o nell'altro. Si consentirà di dire che tutto questo lavoro è stato per lo meno utile a far sì che coloro che vi si sono sottoposti, a prescindere dai titoli che possano avere, siano in grado di dire una parola competente e dare un suggerimento assennato.

Ci sono però altre osservazioni. L'articolista citato, ad esempio, dice che non è serio redigere programmi « definitivi » di scuole non ancora istituite. E' evidente infatti che la parola « definitivi » non può riguardare l'applicazione o l'introduzione dei programmi, ma solo il lavoro della consulta la quale conclude la sua attività: il che null'altro significa se non che la consulta « definisce » un determinato testo, definisce *per sè*, in quanto uditi i pareri, finita la discussione concorda il testo *definitivo* della sua proposta. Testo tanto poco « definitivo » per quanto riguarda la sua introduzione nella scuola, da esser nulla più che una semplice proposta della Consulta trasmessa al Ministro, il quale a sua volta, posto che l'accettasse così com'è, dovrebbe sottoporne il testo al Consiglio superiore in seduta plenaria e poi trasmetterlo al Parlamento per la sua approvazione. Strada lunga come si vede e in cui tutti avrebbero la possibilità di dire la loro.

Come si vede dunque anche questa osservazione non ha senso, è frutto di un giudizio affrettato di animi probabilmente mal disposti, infastiditi non si sa bene perchè da cose che forse non hanno avuto modo e tempo di approfondire seriamente.

Un'altra osservazione riguarda i rapporti della Consulta e del Consiglio superiore. Evidentemente si confonde ancora la consulta per i programmi con la Consulta Didattica Nazionale del progetto di legge. Se la Consulta nascerà dalla legge non so; in ogni caso, se nasce, sarà un organismo che vivrà secondo le norme e con gli attributi che la legge determina. Ma la consulta didattica attuale essendo una semplice commissione consultiva e di studio istituita dal Ministro onde assolvere un determinato compito, elabora i programmi solo per trasmetterli al Ministro il quale poi li sottoporrà all'esame del Consiglio superiore. Che davvero mai ho inteso, nella storia della scuola italiana che il Consiglio superiore abbia fatto i programmi (per quanto il primo Consiglio Casatiano fissasse proprio questo compito ai suoi membri, compito scomparso poi nelle varie trasformazioni) non foss'altro perchè, evidentemente dovrebbe aggregarsi non so quanti competenti in quel centinaio e più di discipline per cui si devono redigere i programmi.

Ed infine non troverei inopportuno far notare che tutti gli uomini di scuola e quindi anche le associazioni che li rappresentano dovrebbero rallegrarsi del fatto che alla scuola i programmi non siano imposti da Commissioni « ad hoc » anonime e anodine, ma che sorgano da organismi tecnici, espressione diretta della scuola, a contatto della scuola, aperti alle sue richieste e ai suoi bisogni, e che istituzioni come la consulta, a prescindere dalla sua fisionomia attuale e dalle persone che oggi la compongono, nascano ed assicurino una partecipazione della scuola viva al suo governo didattico, si facciano eco delle sue esigenze, ascoltino le centinaia di voci che dalla scuola si levano per chiedere cose giuste e sensate, che spesso si possono fare senza spendere un quattrino, mirando al progresso e al miglioramento della scuola stessa.

Invece nelle note cui sopra si alludeva si afferma persino che in questo modo si buttano i quattrini dello Stato. Che se le poche migliaia di lire spese per la missione di qualche professore universitario o medio nei giorni di seduta di consulta fosse imputata a sperpero inutile, sinceramente vi sarebbe da chiedersi perchè mai non si dovrebbero spendere poche migliaia di lire non foss'altro per studiare il modo di rendere meno didatticamente assurdo quel famoso esame di Stato che costa allo Stato in un anno, la cifra tonda di due miliardi. Forse per taluno il cieco spirito polemico giunge al punto di ritenere che si debba solo chiedere l'aumento dei miliardi e sia inutile usare poche lire per studiare il modo onde impiegarli bene. Conclusione amara, come si vede, specialmente se si tratta di opinioni espresse da uomini o associazioni che affermano di rappresentare la scuola.

Giovanni Gozzer

Mercato dei « fumetti »

PER IL NOME "MIRELLA,,

(Continuazione della 1a pag.).

puro sangue... però *Mariella* aveva bisogno, per essere davvero meno comune che Marietta, di una riduzione a quattro sillabe mediante una netta separazione di *i* e di *c*, e la resultante *Mariella* veniva ad offrire troppo abbondante misura per la versificazione prescelta dal traduttore in modo da essere fedele alle difficili strofe originarie e nello stesso tempo non fuori della tradizione italiana, rappresentate dal Contrasto di Ciullo d'Alcamo. La strofe mistraliana, usata prima per certo idillio dal precursore del Felibrismo Crousihat, era stata adottata per la sua capacità lirica ed epica, con una decisione che il traduttore doveva rispettare, e rispettò, a quel modo che intendevo mostrarsi capace di sentire tutti i valori espressi o non espressi del nome della protagonista del poema.

Mirella aveva nella storia dell'arte un precedente: quello della *Mireille* di Gounod esibita alla Scala col titolo *Mirella*, nato spontaneo nel traduttore del libretto, attraverso la forma francese *Mireille*. Fu la forma grafica del nome *Mireille* quella che suggerì *Mirella* al traduttore italiano del libretto dell'opera, edita dalla Casa Ricordi con quel titolo.

Però il melodramma del Gounod, per l'inettitudine del librettista Carré, non aveva avuto troppo successo in Italia e non era da esso nato l'entusiasmo per l'opera del Mistral, rimasta pressochè ignota persino dopo le feste beatriciane di Firenze, dove una rappresentanza di *Felibri* era intervenuta, sfilando per le vie della città al suono del tamburino e del piffero nazionali, e donde era partita recando con sè un elenco di possibili *Sòci* stranieri del Felibrismo, quali Guido Biagi, prefetto della Laurenziana; Caroti, Gabardi, Giovannetti, giornalisti; Martelli, presidente della Lega per la pace; Montecorboli, autore drammatico; Roberto Poggi, libraio; Francesco Guicciardini, sindaco di Firenze; Ubaldino Peruzzi, fautore di letterati; Pio Raina, Pasquale Villari, Angelo De Gubernatis, Augusto Franchetti, professori, e... qualche altro ancora. Costoro però rappresentavano una seconda generazione di *Soci* italiani del Felibrismo, la prima essendo stata la generazione dei Graziadio Ascoli, del Tommaso Cannizzaro, degli Augusto Conti, dei Costantino Nigra, del Papanti, dei Restori, con un manipolo di settentrionali, come la Marchesa Licer, come Alberto Rovere, Luigi Zuccaro, nonchè di meridionali come Emanuele Portal, il Generale Cardona... Ma la loro storia, come divulgatori della letteratura neoprovenzale in Italia, è storia di giornalisti, di resocontisti, di dilettanti di poesia, autori di qualche traduzione. La Marchesa Licer, pubblicò in un *Almanacco* piemontese intitolato *Iride* la versione della novella del Mistral, *Nerto*; Marco Antonio Canini raccolse per il suo grosso *Libro dell'Amore* liriche occitaniche, al pari di quelle di ogni altro paese non eseguite direttamente da lui. E il nome di *Mirella* non è stato diffuso in Italia in nessuna edizione del poema, nè intera, nè parziale, precedentemente alla pubblicazione del libro da me tradotto, edito nel 1905. Fu allora che le fanciulle, oggi madri, che quel nome appresero, e videro ancora cogli occhi loro o con quello dei figli inciso in targhe di ville, colorito su prore di navi, dorato in cartelli di magazzini di mode, stampato in cataloghi di stoffe. Si ripetè, in proporzioni maggiori, il fervore che accompagnò la comparsa delle *Pamele*, del Richardson in Inghilterra, del Goldoni in Italia, accompagnò la comparsa della *Ildegonda* di T. Grossi. Magari, ormai, dopo cinquanta anni di divulgazione il nome non è imposto solo per effetto della lettura diretta del poema stampato dai Treves nel 1905, e ristampato dal Bemporad nel 1930 e 1935, dalla Marzocco nel 1950, ma lo suggerisce l'uso che se n'è fatto, ripetendosi l'impiego di esso nei titoli di altre traduzioni, di altri adattamenti (ce ne fu perfino in un giornale italiano d'America, che si era impadronito del testo poetico italiano, limitandosi, per farlo parere prosa d'appendice a toglierne le rime) e chi lo adorna non si interessa molto di conoscerne e divulgarne la storia. Di che potrebbe esser documento anche la *réclame* ai tessuti del Lanificio Rossi che ha dato origine a questo scritto...

Ma qui il discorso è finito. Il cerchio è chiuso, anche se fragile come gli anellini di vetro, ricordo della fiera a Beaucaire, e non è utile fermarsi più a lungo a contemplare il serpentello che si morde la coda.

Mario Chini

LA CARRETTA

(Continuazione della 1a pag.).

scimpanzè sono certamente delle scimmie, ma nel corso dell'evoluzione devono esserci stati degli animali che erano intermedi fra la scimmia e gli uomini ». Nella catena evolutiva manca, dunque, un anello intermedio, quello che immediatamente precede l'uomo. E' chiaro che in questo anello mancante sia da collocare per prima cosa quella facoltà del linguaggio, per la quale l'uomo si distingue, nettamente e senza possibilità di trapasso, da tutti gli altri esseri viventi.

Se è così, s'apre la possibilità che tale anello perduto assuma la funzione della famosa carretta di battaglione caduta nell'Isonzo: tutto il materiale, che era stato smarrito prima e continuò ad essere smarrito per più di un anno nei reparti, si trovava sopra quella benemerita carretta. Un tale anello, infatti, ci toglie ogni imbarazzo: senza alcun trucco contabile potremo comodamente collocare in quel vuoto, insieme con quella del linguaggio, l'origine di molte altre cose; proprio di quelle che, a parte transitori sbandamenti, giustificano bene o male l'orgoglio di essere uomini.

Antonino Pagliaro

LIBRI RECENTI

ARMANDO ARMANDO, *Il libro di testo e l'attuale esigenza di una didattica normativa.* A.V.E.; Milano 1951.

Il volumetto dell'Armando, apparso recentemente nella « Biblioteca dell'Educatore » diretta da Luigi Volpicelli e pubblicata dall'editore Viola, costituisce un interessante ed informato saggio di ricerca sul problema scottante del « manuale » o libro di testo nella scuola.

Limitando la sua panoramica alla scuola elementare (e sarebbe opportuno che un secondo volumetto della Collana affrontasse questo stesso problema nella scuola secondaria) l'Armando sviluppa la sua indagine partendo dalle posizioni rousseauiane, dal Pestalozzi e dal Rosmini, per giungere fino ai più recenti maestri della pedagogia idealistica, il Gentile e il Lombardo Radice; volgendo quindi la sua attenzione alle esperienze e alle ricerche dei paesi stranieri. La seconda parte del lavoro dell'Armando riguarda la « Storia del libro di testo » nella nostra legislazione, con le alterne vicende delle commissioni ministeriali, regionali, provinciali, del libro di stato e del testo libero.

E' un'alternanza di provvedimenti e di posizioni contrastanti o diverse le quali denotano le difficoltà del problema, i suoi aspetti molteplici, la cui prevalenza in un senso o nell'altro determina i diversi atteggiamenti del legislatore. Aperto sostenitore della libertà di scelta e della libertà di pubblicazione (pur non determinando a chi spetti l'esercizio di tale libertà) l'A. ritiene che si possa e si deve giungere alla formulazione di alcune « norme fondamentali » per la compilazione dei testi (attivismo, concretezza, scientificità, unità, elementarità). Quest'ultima parte è invero quella che meriterebbe maggiore approfondimento e ulteriore discussione, evidenti essendo gli innumeri problemi che essa lascia aperti.

Il volumetto dell'Armando costituisce comunque un contributo notevole per l'impostazione seria della questione del libro di testo, indicando una via e un metodo di ricerca sul quale ci si dovrebbe avviare per tentare la soluzione di un problema in cui, purtroppo, quasi sempre le soluzioni precedenti sono state determinate da elementi di natura puramente estrinseca.

●

SALVATORE VALITUTTI, *L'educazione degli adulti.* A.V.E.; Milano, 1951.

Anche il volumetto del Valitutti fa parte della « Biblioteca dell'Educatore » collana che viene sempre più arricchendosi di contributi preziosi ed interessanti, e che certamente costituisce oggi una delle fonti più aggiornate per l'informazione sui problemi scolastici, didattici, pedagogici. L'opera del Valitutti, in particolare, colma una evidente lacuna nel campo delle nostre ricerche e dei nostri studi pedagogici affrontando un tema non certo nuovo in sè, specialmente in relazione all'interesse che esso ha destato negli anni a noi più vicini, ma non ancora approfondito in ricerche impegnative quali quelle che ci mostrano le pubblicazioni nordiche, americane, anglosassoni.

Il lavoro del Valitutti, muovendo da una ricerca della definizione del termine « educazione degli adulti » analizza successivamente le concezioni teoriche, le realizzazioni pratiche cui nei vari Paesi hanno dato luogo tali concezioni e le relative condizioni ambientali, soffermandosi in particolare sugli aspetti educativi in Inghilterra, in Danimarca, nei Paesi scandinavi.

Pagine di profonda e acuta disamina dedica il Valitutti al « contenuto » e ai fini dell'educazione degli adulti, al valore del sapere (istruzione) nei confronti del sentire e vivere (educazione) ricordando la famosa polemica tra il Peel e il Newman nel 1841: ed è forse in queste pagine la chiave di tutto il libro, frutto di una meditazione pensosa e di una osservazione misurata ed equilibrata dei vari aspetti del problema, dei loro riflessi, della diversità ambientale ed umana delle varie soluzioni; in particolare, per quanto si riferisce all'Italia l'A. dopo aver tracciato in sobrie linee lo sviluppo istituzionale e ideale di quest'attività allarga il suo orizzonte panoramico in una ricerca che è quanto mai delicata e importante e che potrebbe ricollegarsi alla questione dei rapporti stessi fra educazione, istruzione, civiltà. L'ultima parte del volumetto è dedicata ad una serie di informazioni utili ed importanti sulle iniziative internazionali dell'istruzione degli adulti, in particolare quelle promosse dall'Unesco.

S. T.

Direttore responsabile [illegible]
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 10 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 41 - ROMA, 14 OTTOBRE 1951

Abbonamento annuo L. [illegible]
Conto corrente postale [illegible]

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono [illegible]

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

IL CONFORMISMO SCIENTIFICO

E' una parola oggi di moda: tutti parlano di « conformismo » avendo essa assunto un'estensione di cui non si scorgono i confini; c'è un conformismo in politica, nelle arti figurative, nella musica, nelle lettere; ma c'è anche un conformismo scientifico, che riguardante un ambiente più ristretto e meno conosciuto, è, non per questo, meno operante e non certo in favore del progresso della scienza. Se la parola è nuova, il fatto, o ciò che esprime, è antico: sempre si ebbero idee dominanti, o meglio che in un determinato momento riuscirono a dominare, a sopraffare idee opposte, e a svalutare per un determinato periodo anche tutto quanto di buono o di vero queste idee opposte rappresentavano. Ma non è facile sopraffare la verità, e ciò che è stato ieri (questo ieri può essere anche, purtroppo, un periodo di lunghi anni o di secoli) fatalmente risorge. Tutte queste sono considerazioni certo generiche e banali, ma se ci riferiamo allo sviluppo della scienza e vogliamo tener presenti alcuni casi concreti potranno risultare palesi i pericoli e i danni cui andiamo incontro nell'attuale momento scientifico.

•

Quando nella prima metà del secolo decimottavo il gesuita padre Saccheri sosteneva alcune proposizioni che risultavano non rispondenti alla geometria euclidea dava inizio ad un nuovo, fin allora insperato sviluppo della matematica. Una parte delle affermazioni del Saccheri risultò errata, ma una parte del nuovo era vera. Anche a quell'epoca c'era un conformismo matematico, e matematici sommi (compreso lo stesso Saccheri che s'arrestò « quasi inorridito » davanti alle sue [illegible] affermazioni che avevano in[illegible] [illegible] la verità del nuovo [illegible] accettare pu[illegible] [illegible] dominanti.

E per citare un esempio ancora più eloquente, quando Leonardo inveiva contro gli umanisti del suo tempo, che si crogiolavano nell'imitazione degli antichi mirava unicamente ad affermare l'eterno movente dell'arte e della scienza, l'originalità del pensiero umano, contro tutto quanto di negativo può rappresentare l'influenza delle correnti dominanti.

Spesso queste correnti dominanti si ammantano del pomposo titolo di modernismo: ma questo modernismo, diventato conformismo, schiacciando la originalità personale, rischia di immobilizzare il progresso, o, con l'idolatria del tecnicismo specializzato, d'indirizzarlo sui binari morti di concezioni unilaterali. Una importante scoperta o un nuovo indirizzo di ricerche, dopo aver reso quanto è possibile rendere, non può, in tal modo, ritrovare la via per nuove affermazioni feconde.

•

Ma alla suggestione di idee dominanti, anche in altri campi del pensiero scientifico, troppo spesso soggiacciono uomini eminenti e sapienti. Quando più forte era l'influenza delle idee di Darwin, ecco insigni cultori della filosofia di Hegel, tra questi Bertrando Spaventa, tentare di ravvivare il pensiero del filosofo tedesco con la dottrina del naturalista inglese, e più tardi il grande scrittore Fogazzaro cercare un accordo tra darvinismo e cattolicismo, dando origine ad un modernismo religioso, che s'illudeva di seguire l'autorità della scienza. E non si è assistito per più di settanta anni all'invadenza delle teorie darviniane in tutti o tanti campi scientifici, i più disparati (dalla sociologia all'economia, alla patologia), e queste teorie considerate non come giustificate e legittime ipotesi di lavoro, ma come premesse certe e sicure fondamenta per ulteriori costruzioni? La suggestione collettiva, il conformismo dominante, l'aureola di modernismo, si diffondeva facilmente sopra tutto presso coloro che trovavano fatica a pensare col proprio cervello e trovavano comodo, con tanto poco di proclamarsi all'altezza dei tempi! Perfino sperimentatori sommi, come Pasteur, che tendevano a un prudente agnosticismo, verso le teorie trasformiste, non sfuggirono alle contumelie e alla facile gratifica di sorpassati.

Nelle secolari alterne vicende e fortune e dileggi che circondarono le teorie preformiste e epigenetiche il conformismo, a volta a volta dominante, ritardò e snaturò le conquiste obbiettive, e nemmeno la mente sovrana di Lazzaro Spallanzani riuscì a rimanere del tutto immune dal pericoloso contagio. Può sembrare paradossale, ma è una verità, che assai spesso dalla opposizione ad un conformismo dominante si cada in un nuovo conformismo: l'equilibrio, che è armonia, è sempre difficile a raggiungere.

Per un secolo il principio della forza vitale riuscì in biologia a illudere che potessero placarsi i dubbi dell'ignoto e tutti a giurare sulla forza vitale; poi sono i principi della filosofia naturale tedesca che pervadono la biologia e con Oken prevale il concetto dell'annullamento nello zero dell'assoluto attivo e dell'assoluto passivo. Ma è ovvio che si tratta di parole senza senso comune. Anche un principio giusto, derivato dalla fisica, quello della polarità, diventato in biologia idea astratta di portata generale, turba l'accertamento obbiettivo dei processi vitali.

•

L'asservimento mentale a formule astratte, che dovrebbero simboleggiare tutta la verità, domina a vari periodi non soltanto nella biologia, ma anche nella medicina pratica: basta pensare alla diffusione dei concetti di Brown (1735-1788), che la malattia non è altro che un difetto o un eccesso di eccitamento per cui la relativa terapia deve consistere unicamente nell'aumentare o diminuire l'eccitamento. Il conformismo a questa corrente affascinò anche in Italia molti giovani che seguirono Giovanni Rasori, il quale si illuse poi di completare e quasi correggere gli eccessi di Brown, giungendo alla conclusione che su cento malattie almeno novantacinque dipendono da causa stimolante mentre solo cinque si potrebbero riferire a causa debilitante, la terapia deve allora consistere nel controstimolo, ecco la panacea: per tutti i mali il salasso, con tutti i disastri che ne derivarono.

La dottrina cellulare, e poco dopo la patologia cellulare di Virchow ([illegible]), segnò un enorme progresso per la scienza e il concetto che le cellule sono non soltanto la base della vita ma anche la sede primitiva dei morbi era una verità, ma non assoluta; come il periodo di Pasteur e di Koch sull'influenza dei germi nelle malattie potè luminosamente dimostrare. Grande tuttavia era stata la benemerenza legata alla dimostrazione che la malattia non deriva soltanto dal sangue o dai nervi, ma che può procedere dalle cellule di qualsiasi tessuto o organo. Poi si cominciò a capire che tanto lo studio dei germi quanto quello del substrato biologico potevano utilmente integrarsi: una unilaterale visione deformava la realtà e la verità.

Le stesse esagerazioni unilaterali si notano nello studio funzionale delle strutture organizzate: lo studio microscopico fece trascurare quello macroscopico, e oggi con la substruttura si pensa di fare a meno di quella istologica. E invece i vari aspetti strutturali non possono essere antagonisti. E non si verifica la stessa cosa negli indirizzi più generali della morfologia? A un dato momento la morfologia comparata apparve inadeguata e giustamente: subentrò la morfologia sperimentale che si è sviluppata ulteriormente nella morfologia chimica; ma il nuovo non doveva privarsi dell'ausilio dei vecchi indirizzi e specialmente dell'ausilio dei grandiosi esperimenti della Natura che il metodo comparativo può sempre utilmente illuminare. Naturalmente chi sostiene che non tutto ciò che è antico va distrutto o dimenticato non può sperare altro che la pietosa compassione dei conformisti del nuovo!

•

Gli esempi si potrebbero moltiplicare senza fine e sempre si metterebbe in risalto che lo sviluppo di una determinata scienza in una sola determinata direzione, anche la più ricca di immediate feconde applicazioni, si associa a un proselitismo di seguaci che vedono soltanto quell'unica direzione che è loro indicata. E l'unilateralità soverchiante ogni tentativo di critica, nell'illusione del moderno, porta al conformismo, ma l'unilateralità porta anche all'astrattismo. Anche nella scienza assistiamo all'intenso diffondersi dello astrattismo, quando si generalizza un aspetto particolare e limitato e si vuol simboleggiare in una piccola parte il tutto che sfugge, perchè è ben più complesso.

In questi fugacissimi cenni si sono messi in risalto alcuni aspetti: influenza delle idee dominanti, unilateralità di visione, astrattismo, che non da oggi si lamentano come fattori ostacolanti, se esagerati, la conquista obbiettiva della verità scientifica: ma come questi diversi fattori possano essere diventati più efficienti e quindi più preoccupanti nell'ora attuale sarà oggetto di ulteriore esame.

Giulio Cotronei

SOMMARIO

Letteratura

Arti - Scienze - Storia

Musica - Radio - Teatro

RITORNO DI FERRERO

Prima che uno storico, Ferrero era un grande « conversatore europeo ». Pochi scrittori italiani potevano ostentare dietro di sè un vasto repertorio di cose viste di scali e di atterraggi. Sugli scrittori italiani di storia (tranne il Croce), ha sempre pesato la mutria casalinga, un'irritabilità solitaria destinata a trasformarsi con gli anni in pietrificazione senile. Anche nei poeti la solitudine sdegnosa di Verga, arrancante per quarant'anni, fra le poltrone del Casino dei Nobili di Catania, o quella di D'Annunzio, ostaggio di se stesso nel recinto del Vittoriale, stanno lì ad attestarlo. Ferrero era d'altra razza. Per evocare questo « conversatore europeo » bisogna pensare a Merimée perpetuamente in viaggio al rimorchio di Napoleone III, Renan fiduciario di missioni in Italia e in Fenicia, o in tempi recenti Claudel e Maurois, ambasciatore il primo, il secondo plenipotenziario ideale d'una permanente intesa franco-inglese.

In Guglielmo Ferrero, di cui la Casa Ed. Garzanti ha stampato negli ultimi tempi, i volumi *Avventura* e *Ricostruzione*, l'Italia ebbe forse il maggiore esemplare di quella genia d'*historiens-philosophes* che pullularono altrove. Burke e Macaulay e prima di loro Gibbons e Hume e Carlyle, Guizot, Taine, Renan, Ranke, Gregorovius, Sybel sono i rappresentanti, vari di statura, di questa singolare arte divinatoria del passato che era a un tempo squarciamento dei veli del futuro. Non si dà forse idea più suggestiva per gli uomini d'una coordinazione legale e uniforme della storia: da Vico e Montesquieu a Spengler, l'ambizione di rendere calcolabili le vicende degli imperi e delle civiltà non si è mai estenuata.

La storia diventa per questi scrittori il teatro sperimentale della possibile verificazione di fisse conformità. Carlo, Taine, Burckhardt progettano, quanto meno, una simile legislazione. Può darsi che Ferrero indagasse nei 5 volumi di *Grandezza e decadenza di Roma*, pure ristampati dal Garzanti, le basiliche e i resti romani con gli occhi della sociologia e perfino del naturalismo zoliano. Ma come addebitargli di avere contemplato le violente convulsioni, lo sfarzo e gli eccidi dei due triumvirati come una sorta di *curée* del Secondo Impero? Se la storia si può guardarla con occhi contemporanei, era impossibile che egli considerasse Crasso o Pompeo altrimenti che come dei capostipiti dei *Rougon-Macquart* e Cleopatra come un'antenata di *Renée* o di *Nana*.

Certo è che pochi scrittori interpretarono meglio il carattere elefantiaco della tarda romanità. Attraverso il complesso rovinante del Foro e del Palatino, Ferrero divinò una legge permanente delle società di tutti i tempi. La legge di corruzione e di decadenza che conduce le società, che si svolgono dai loro statuti originari, a dilatarsi e perdersi nell'enorme e nell'informe. La civiltà creatrice, Ferrero la concepiva solo in iscala ridotta. E forse non aveva scordato Platone, che considerava barbarici gli agglomerati cittadini superiori ai 35 mila abitanti. Comunque Ferrero scorgeva il principio della decomposizione romana là dove Spengler, venti anni dopo, additava il principio della decomposizione occidentale; nella decadenza dei vecchi ordini, nel discredito delle speculazioni e delle imprese colossali, nella rapacità militare invano contrastata da ritorni nostalgici verso il candore e la parsimonia. E' vero: la storia romana così come la raffigurava Ferrero, non rassomigliava più a quella galleria di busti in marmo o in mezzo porfido che ci additavano Rollin o Gibbon; Mario e Silla, Catilina e Clodio, Pompeo, Crasso, Lucullo, Cesare, Ottaviano, Tiberio, diventano figurazioni colossali d'un'abnorme e mostruosa volontà di potenza. Respirano libidine ed eruttano rapacità. Dietro di loro si intravede l'ufficio del banchiere e dello speculatore in miniere, e davanti a loro impazza l'orgia. Roma si trasformò in una sorta di Parigi dove sorgono grandi Compagnie di trasporti o Società miste franco-algerine e franco-marocchine. E Lucullo e Pompeo in emuli di Cecil Rhodes e Lyautey. Nei suoi più recenti volumi, *Avventura e Ricostruzione*, editi da Garzanti, la lezione di Roma, Ferrero l'applicò alla società industriale dell'Europa moderna.

Le convulsioni dei triumvirati, le guerre civili dibattutesi fra Munda e Azio, e, ancor più tragico, lo svuotamento interno dell'Impero che pareva aver toccato l'apice d'un'area prosperità con gli Antonini, egli li riviveva nelle vicende del mondo contemporaneo. L'orientalizzarsi, la sommersione di Roma attraverso il fasto, la mollezza, le superstizioni molteplici, il mercantilismo levantino erano per lui un paradigma catastrofico dell'Europa. Con anticipo di qualche decennio su Spengler, anche egli divinò il deperimento interiore d'una civiltà che dalle prospere statistiche del suo tonnellaggio e della sua produzione in aumento, traeva un senso di illimitata fiducia in sè stessa.

Già nell'*Europa giovane* del « principio di secolo » aveva percepito, traverso le prosperose colonnate termali di Karlsbad e Baden-Baden, le impeccabili parate militari, le solenni proclamazioni lealiste dei Parlamenti e vari d' sempre nuovi transatlantici, sinistri *Mane, Thecel, Phares*. Nella spettacolare euforia liberty aveva percepito sinistri scricchiolii. Aveva intravisto quella che Ortega y Gasset qualifica, con icastico linguaggio, « l'invasione verticale dei barbari ». Aveva intravisto condensarsi gli orgogli razziali, serpeggiare il cesarismo, ripullulare l'avidità rapace di tributi sotto forma di spedizioni coloniali, fermentare sotto forma di « questione sessuale » l'edonismo violento, invano deprecato da Augusto. L'esplosione di tanta accumulata dinamite fu la guerra europea. Ma dall'orrendo massacro non trasse indizi rigeneratori. Il suo occhio lucido e disperato scrutò ancora una volta, per comprendere il mondo moderno, il crollo di Roma e analizzò il primo alla luce del secondo nelle mirabili profezie de *La Ruine du monde antique*. Tutta la sua opera era stata un oroscopo di dissoluzioni. Ana-

(Continua a pag. 6)

Lorenzo Giusso

SIMULACRI E REALTÀ

IL LEONE [illegible]

« Avvezzato da [illegible] tempo al linguaggio dei vili [illegible] umani adulatori che vi circondano, voi rimarrete già sconcertato dalla fermezza con che vi parlo, e pretendo parlarvi per tutto il corso di questa lettera. Ma riflettete, signor Generale, che vi vuol del coraggio, ed una pura coscienza per dire la verità e che io disonora chi l'enuncia con timidezza. D'altra parte, se questa vi spaventa ed affligge non è colpa mia. La verità non ha mai atterrito gli amici della virtù, e non vi sono che i vili, che consigliano di tacerla, e le sporche coscienze, a cui torna conto che la sua luce resti sepolta nel cuore degli uomini, come una lucerna dentro una tomba. Ma questa luce a che giova, se dal soggiorno dei morti non passa a quello dei vivi? E con qual titolo ci siete voi arrogato il diritto di spegnerla, condannando gli uomini onesti al silenzio dopo averli calpestati? ».

Che impennata! Ma chi scrive? E' l'Alfieri? E' il Foscolo? No: è Vincenzo Monti, che da Roma lancia i suoi strali al generale Acton, ministro di Napoli, macchinista di una malvagia e insidiosa politica. Tutta la lettera è vibrante di magnanimi trasporti, di animose e calde parole, di elaborate figure retoriche incalzanti e vigorose.

Ma dove, dove Vincenzo Monti ha attinto tanto coraggio? Mentre sfogliate il volume delle sue opere inedite e rare, e correte alla fine della lettera per confortarvi con la bella firma del poeta, i vostri occhi decifrano queste sillabe: Francesco Piranesi.

Tutto chiaro ora. Il vate scrisse a nome e a richiesta del cavaliere Francesco Piranesi, agente di Svezia, accusato d'assassinio. Ecco perchè l'indignazione non conosceva morso. Avvocato anonimo di una pellaccia, potrea, una volta tanto, indossare le armi del coraggio e provarne il peso, passeggiando in casa.

VISCOSITÀ PSICHICA

Cercate di imparare nell'ordine qui segnato i seguenti nomi: Petrarca, Giulio Cesare, Newton, Pietro il Grande, Molière, Lutero, Carlo V, Richelieu, Luigi XII, Van Gogh, Dostoiewski, Flaubert. Una lista di grandi uomini, senza dubbio. Ma perchè l'onore di aprire la serie è dato al Petrarca? Che cosa accomuna quei grandi nell'elenco?

Non è far torto alla informazione dei lettori, supporre che nessuno di loro sarà in grado d'indovinare il vincolo catenario che li unisce. Chi, infatti, andrebbe a pensare che sono stati convocati con un nome spaventoso? Proprio così: è una lista di epilettici celebri che uno specialista ha introdotto nel suo studio per combattere la tesi asserente che l'epilettico è afflitto sempre da debolezza mentale e da un deficit di memoria e di attenzione. Nell'[illegible] [illegible] invece poi è caratteristiche negli epilettici la difficoltà a staccarsi dalle cose, un sentimento di continuità, una viscosità psichica, la quale congiunta alla bradipsichia, finisce in una stasi psichica.

Che turbamento e che angoscia! Ma come, epilettico il cantore di Laura? E questa viscosità psichica non vi suggerisce con scientifica malignità l'immagine di una farfalla presa nel miele: Laura? Dopo l'amarezza di un Petrarca epilettico, anche l'altra di una Laura, deposito di una stasi psichica. Confesso che dell'epilessia di Giulio Cesare, di Pietro il Grande, di Carlo V, di Lutero, di Richelieu, nulla mi importa; di quella di Newton poco. Ma non si può rimanere sereni al pensiero del grave e doloroso tributo pagato al loro genio da Molière, Van Gogh, Dostoiewski, Flaubert.

E per Petrarca, non ci voglio e non ci posso credere.

L'ATTITUDINE UTOPICA

Conoscere ed agire, o con altri nomi, scienza e tecnica. Ma l'una e l'altra attività soggiacciono alla degradazione, onde il conoscere diviene sogno e l'agire utopia.

Ma da che cosa nasce l'utopia? Da un contatto lucido con una categoria d'ostacoli, razionali, tecnici, umani, e dalla pretesa di economizzare ricerche, sforzi, invenzioni. L'utopista quindi non è un sognatore, ma un lavoratore, il quale vuole darsi a tipi d'azione in cui la pluralità delle resistenze siano ridotti al minimo. Non c'è in effetti utopismo senza un certo realismo, come non c'è realismo in cui non si insinua una vena di utopia. Lo Hahn nota assai acutamente che nel concetto di azione è inseparabile la nozione di avvenire. Da ciò la proliferazione di utopie cui dà luogo ogni scoperta scientifica. E lo spirito scientifico che ci impone di tenerci ai fatti, pretende di rendere i nostri giudizi indipendenti dai nostri stati psichici. La visione chiara e positiva delle cose, non può allontanare la tentazione perenne dello spirito umano, consistente nella tendenza di unificare il reale.

Il nostro tempo è individuabile per la « liaison » tra lo spirito scientifico e lo spirito utopistico. Ma naturalmente lungi dal riconoscere codesta intima solidarietà, tutti proclamano l'immunità dall'utopia. Ma come osserva lo Hahn non c'è miglior prova d'utopismo che la pretesa di metter fine ad ogni utopia.

Mettetevi ora a ricercare le correnti utopistiche della nostra vita; troverete certamente un utopismo morale, confinante con il suo gemello, l'utopismo psicologico. Visibilissimo è poi l'utopismo sociologico, che riconoscerete sotto l'ammanto di realismo intrattabile, cinico e talvolta feroce.

Chi ci darà uno studio su Machiavelli l'utopista?

Varius

TEMA PER SBARBARO

« Con Sbarbaro non si sa bene di dove bisogna cominciare — cominciava Carlo Bo in uno dei suoi « Otto Studi » vallecchiani — Gli dobbiamo troppo e riconosciamo che il nostro debito vale in regioni troppo distanti e oscure, in una zona d'assoluto perché si possa accontentarci di una notizia, di un intervento meccanico di storia letteraria. Sembra un dimenticato... ». Adesso, tredici anni dopo, non si potrebbe incominciare un discorso su Sbarbaro in altro modo: a dare la misura del suo pudore basti pensare a come sia passato insensibile su di esso il fatto mondano dell'assegnazione del Premio Saint Vincent del '49. Sbarbaro è nato e resta « da parte »: e ciò stupisce, perchè, ad apertura di pagina, si direbbe subito che la sua lingua non sia di quelle periferiche — in lui figure, com'è di molti piemontesi, lombardi o triestini che gli si potrebbero avvicinare: ma lo si collocherebbe anzi perfettamente al centro della lingua letteraria. Leggiamone qualche passo, in una sua poesia presa a caso: « Che a me par, vivendo questa mia / povera vita, un'altra rasentarne / come nel sonno, e che quel sonno sia / la mia vita presente »: dove la cadenza leopardiana non può sfuggire a nessuno; e già infatti la critica, dal Boine in poi, ha sentito aleggiare in Sbarbaro quest'aria da meditazione notturna, la mente arsa da un'insonnia che la rende lucida, sensibile e indifferente come una lastra. Se Sbarbaro non va tanto oltre la disperazione e tanto vicino al distacco da darci l'assoluto riferito leopardiano, è perchè in lui la memoria non giunge ad essere un coefficiente poetico, ridotta com'è al ricordo di una sua immagine giovanile anteriore al peccato, senza pervenire al rimpianto, e restando inespressa come nostalgia. Assodata la dilatazione del pessimismo leopardiano in aloni ben più torbidi e pesti, risultano chiari i rapporti, formali e psicologici, con Pascoli. Chiari, ma che restano esteriori, però, puri e facili riferimenti letterari. La simpatia dei due poeti è più stretta, e Sbarbaro, meglio ad esempio che lo stesso Montale, può darci un'idea di quello che il Pascoli avrebbe potuto essere se avesse compiuto quell'operazione sulla sua coscienza che ha compiuto solo in parte ricavandone la teoria in effetti un po' puerile del Fanciullino. Ben altrimenti operava in lui la carica del suo infantilismo: e ben altrimenti opera in Sbarbaro. Lo vedremo in « Liquidazione », fatto divenuto cosciente ma restato poeticamente irrazionale: « Al mio viso di chierico se poneste l'occhio, alcune espressioni coglieresti, fra ciglio e mento, golosa e fanciullesca ».

●

Nei suoi traumi di bambino ha la radice la poesia di Sbarbaro, che di essi porterà sempre, con la lesione della colpa, uno « sgomento puerile », uno « stupore » in cui il poeta resta limitato come in un incubo. E da esso esce, a tratti, con ragionamenti così legati a quella puerilità da acquistarne un altissimo e sconcertante senso di rivelazione, con esclamazioni distese in endecasillabi di un pascolianesimo tristemente e squallidamente funzionale, o, come accade più spesso, con la temerarietà di una confessione che rischia sempre di eccedere, tipica del timido, del personaggio « infantile » dostoievskiano. In questo senso già Bo notava i rapporti di Sbarbaro con Baudelaire, e quanto in lui permanga del poète maudit, il suo compiacimento alla perdizione, il suo limitarsi a esistere nel presente, al constatarsi. Ma per tornare alla sua lingua che delle sue difficoltà e dei suoi limiti interiori è la concrezione solo apparentemente infedele, ecco addirittura traccie di una dizione ancora più tradizionale (quasi da traduzione del Maffei): « ... allor mi coglie / uno sgomento puerile. Mi seggo... » mescolate ai modi prosaici del crepuscolarismo più fazioso; di quel particolare crepuscolarismo piuttosto vicino alla nevrosi di Corazzini che al decadentismo gozzaniano (a proposito, se da Montale si volesse risalire ai crepuscolari non si potrebbe passare che attraverso Sbarbaro: ecco l'unico rapporto, del resto, istituibile fra i due poeti troppo spesso avvicinati). Essendo nato nell'88, quando scriveva « Pianissimo », il suo unico libro di versi, Sbarbaro era sui 25 anni, nel momento della giovinezza in cui comincia l'inaridimento dell'esperienza: con frequenti intermittenze du coeur, però, col rimpianto della capacità di soffrire, delle disperazioni ingenue, della soluzione delle lacrime, col sopravvivere delle inermi manie e dei rozzi spasimi dell'adolescenza (come il non sentirsi al « centro della vita »).

Stato che poteva avere due modi di evasione: aspirazione alla purezza nell'anonimo, divenendo *cosa*, e resa di fronte alla Perdizione. Del resto la sua crisi coincideva, in molti termini, con quella dei suoi più tipici coetanei. Erano circa negli anni dell'Uomo finito (in uno dei suoi più lucidi ragionamenti critici, Adriano Seroni parlerà dell'antiborghesismo di Sbarbaro, di una sua immagine di scapigliatura); e infatti bisognerà registrare nella sua lingua anche le tonalità vociane. Ma è molto difficile trovare nei suoi coetanei la capacità di creare, con quei modi, un rapporto eccezionale, che conduce a riscoprire nella loro ingenuità gli stati umani più scontati e esauriti dall'esperienza di ognuno. E' una lettura che va fatta pianissimo, è vero, eppure se volessimo trovare una poesia altrettanto disperatamente detta, perfino gridata, dovremmo pensare a qualche altro eccentrico come lui; addirittura a Campana. Del resto l'ingenuità, la goffaggine, talvolta urtanti, ma sempre cariche di forza espressiva, della lingua poetica di Sbarbaro sono confermate nella loro funzionalità, magari a rovescio dalla sua prosa (« Trucioli », in specie '14-'18): a cui bisognerebbe dedicare tutto un altro, lungo discorso: vi troveremmo certificata inoltre, sotto l'apparenza cui abbiamo accennato, la sua eccentricità, la sua collocazione geograficamente ai margini della nostra letteratura, dove vivono appartati i Bossi, i Lucini, i più mordenti vociani come lo stesso Boine o Jahier, giù fino a Gadda. E' una prosa atrocemente esperta, rallentata, scorciata, di una tetraggine potente, incisa con energia maniaca. L'innocenza dei suoi versi — che sembrano talvolta compiuti a stento da un adolescente per assurdo fatto offerto nel grafico del suo male — che è l'incoscienza di sè — lì, nel libro in prosa, diventa « pastiche », ma il mutamento è solo di tono: la crudele — e diremmo nel senso etimologico, barbarica — capacità di farsi sentire nel lettore, di rendere toccabile il suo spasimo e la sua mortificazione, è la medesima. Quella di Sbarbaro resta sempre una lettura eccezionale: « Sbarbaro — ha scritto Bo — non ha mai supposto neppure la possibilità di un ammennicolo ». E Boine: « Anche questa è di quelle poesie fuor della storia, fuor della tradizione, che a capirle basta il cuore e l'aver vissuto ».

Pier Paolo Pasolini

Domenico Purificato " Figura "

★ ASTROLABIO ★

COLPE DEI LIBRI

Bisogna concedere la massima attenzione ai problemi che qui si ripropongono nella enunciazione data dalla rivista « La parola e il libro ». E' forse sufficiente insinuare nell'animo dell'intellettuale, il timore che, oggi, un intellettualismo puro, totalmente avulso dalla vita, contraddistinto da una morale a parte o fondato su troppi sottintesi, non è più possibile. Sarà vero che la vita dello spirito non è mai stata più povera, ma è pur vero che mai fu altrettanto diffusa, volgarizzata e resa speciosa e suadente dalle cento forme di una propaganda capillare che invade e minaccia ogni angolo della terra. Si direbbe poi che la vita sia pronta a vendicarsi di chi la ripudia o la diffama, mimetizzandosi ed esemplificandosi nel male, con maggior prontezza di quanto non farebbe nel bene: ciò anche perchè l'uomo meno solidamente costruito è più proclive all'imitazione. Si ha il diritto di disprezzare lo Stato controllore delle arti, se gli artisti non mostrano il senso di responsabilità necessario? E chi può più controllare, se la stessa famiglia non ha l'autorità di un tempo; se la scuola estetizza; se il cinematografo e la stampa di maggior diffusione compiono un guasto che potrebbe esser rimediato soltanto da faticose rivalse? Rivalse di chi? Naturalmente, degli artisti e dei poeti: i quali, peraltro, si credono in diritto di pensare ai casi loro e ai loro problemi, che oggi (si vada a fondo) son problemi e casi di minoranze, artatamente amplificati e indebitamente laureati d'universalità. In questo marcita del romanticismo, si chiede allo scrittore una rivolta morale; perchè, in ogni caso, non basterà trarre ispirazione dai vizi del popolo, per fare arte nuova.

●

« In questi tempi in Francia, ma anche all'estero e da noi in Italia, la stampa, con incauta generosità, ha attirato l'attenzione dei lettori sopra un fatto di cronaca nera, discusso al tribunale di Melun e comunemente conosciuto sotto il nome di « processo dei 13 ».

Naturalmente si è parlato molto del costume morale del tempo, intendendo in questa formula generica l'insieme di quei fattori, non sempre esattamente controllabili, che contribuiscono con l'educazione trascurata della famiglia, ad indebolire la personalità morale dei giovani. Gli scrittori in particolare rispondendo all'inchiesta proposta dal « *Figaro littéraire* » (« Quelles réflexions le procès des 13 à Melun vous a-t-il inspirées? ») si sono trovati insolitamente d'accordo nel formulare un'accusa al proprio tempo; cosa ovviamente facile per chi consideri la realtà.

Ma il punto dove specificamente concordano le opinioni personali non interessate e quelle generali del pubblico, è nello stabilire le responsabilità della stampa e nell'accusarla di corrompere il gusto dei giovani lettori fornendo loro una produzione letteraria volgare o malata di oscuri intellettualismi e di artifici psicologici e dimentica pertanto dei valori morali su cui si fonda il civismo e la moralità.

In un articolo pubblicato sul *Corriere della sera* (22 maggio 1951) e intitolato « la prima colpa è dei libri », Indro Montanelli ha interpretato tale delicata situazione. « Il caso di Panconi è semplice — egli scrive — checchè si dica e si faccia. Il suo delitto non è nato dalla passione, come egli ora sta cercando di far credere ai giurati, attribuendolo alla gelosia per Nicole; è nato dai libri, e ne porta visibili le traccie. Ecco perchè si presta tanto alle citazioni ». Ma se il suo coraggioso bilancio morale circoscrive questa parte di colpa a una certa « letteratura » inficiata da manie intellettuali e pertanto strettamente francese e nazionale, altri scrittori quali Jean Noël, direttore della scuola alsaziana di Parigi, estendono la loro accusa a tutta quella stampa giovanile che, assecondata da un affarismo senza scrupoli, corrompe il gusto e soprattutto lo spirito dei giovani. A questo punto il problema varca le frontiere e da nazionale diventa internazionale: riguarda quindi anche noi ».

BORGHESIA

« Quei cattolici che scrivono contro la « borghesia », quale personificazione malefica o personificazione filistea, dalla Riforma in poi, non si accorgono di tre cose: che anch'essi sono borghesia (infatti scrivono); che il clero del passato quando non era nella categoria dei nobili, era borghesia, come è borghesia oggi: che tutti i Turati e i Prampolini, i Marx e gli Engels del passato socialista, e i Meda, i Mauri, i Léon Harmel e i Toniolo del passato democristiano erano borghesia; come borghesia sono i Togliatti, i Nenni, i Saragat, i De Gasperi, i Piccioni e i Giulio Pastore di oggi.

E tanto per intenderci: non possiamo giudicare il passato sul metro dell'oggi; nè discutere con le idee dell'oggi la persistenza della schiavitù nella società cristiana e poi la ricomparsa, nè l'atteggiamento teorico e pratico sulla schiavitù e la servitù della gleba tenuto dai cristiani (in sostanza dai ceti medi) lungo i secoli. Ogni epoca ha le sue benemerenze e i suoi errori ed orrori; e l'idea del costante progresso sociale è tanto sbagliata quanto quella del costante progresso politico o del progresso etico.

Ceti medi o classi medie, certo hanno una storia, che può essere vista come la storia di un Francesco d'Assisi o di un Dante, o come quella di Robespierre o di Hitler. Ma il ceto medio o c'è o si crea; perchè la società progredisca dove non c'è ceto medio, è la Chiesa che diviene storicamente la intermediaria fra i potenti e le classi lavoratrici, fra i ceti militari e gli artigiani. Dove c'è invece un ceto medio sviluppato e progrediente, questo diviene il dominatore come fu per gli universitari e gli studiosi (novanta per cento ecclesiastici) e gli artisti dell'Umanesimo, oppure i banchieri toscani e lombardi della rinascenza che in molti posti gareggiarono con gli ebrei e li soppiantarono tenendo in pugno papi e monarchi ».

●

Così Luigi Sturzo ne *La Via* (« Le classi medie »), a proposito di una pubblicazione dell'*Istituto Cattolico di Attività Sociale* (v. *Orientamenti Sociali*, di agosto). Anche noi abbiamo spesso affermato che la borghesia (fuor del senso etimologico e di specializzate cristallizzazioni storiche), nella accezione comune, non soltanto è ineliminabile, ma provvidenziale ed equilibratrice, come quella che quintessenzia, conserva e avvalora ogni spinta costruttivamente rivoluzionaria. Onde il nostro sforzo di seminare per le classi medie, e la fede che questa medietà, precaria nei momenti di trapasso per il massiccio rinnovamento di se medesima, rappresenta, subito dopo, l'ago della bilancia degli estremi in perpetuo movimento. Ciò significa, tra l'altro, che la sola stabilità culturale è quella realizzata dalle classi medie.

YOGA

Sullo Yoga, disciplina di moda, e tuttavia poco pericoloso perchè, appunto, disciplina, *C. Casella (« Significato e valore dello Y », in* Letture*) pubblica un saggetto orientativo, più che informativo, che si raccomanda ai frettolosi laudatori delle filosofie orientali. Il passo che citiamo non la pretende certo a definizione conclusiva di problemi millenari, ma ci sembra utile ad ogni occidentale desideroso di applicare un controllo a ciò che legge.*

« Siamo lontani dal consentire con coloro che vedono nello Yoga una rivelazione di valori religiosi ed etici superiori a quelli del cristianesimo o, peggio ancora, ritengono Nostro Signore un semplice yogi dell'Himalaja.

Se ha dei valori non disprezzabili lo Yoga, ha però anche delle deficienze spaventose.

Anzitutto il suo irrazionale monismo esasperato che si prefigge come ideale l'annullamento della personalità. La mistica cristiana, col suo dualismo, coll'ammettere cioè un Dio infinitamente personale, spinge ad accentuare la nostra personalità per assimilarsi a Lui. Potenzia, quindi, all'azione, sì che i grandi nostri mistici furono anche uomini di meravigliosa attività scientifica o sociale (si pensi ad un S. Benedetto, ad un S. Francesco, ad un S. Agostino, ad un S. Tomaso d'Aquino, ad una S. Caterina da Siena, ad una S. Giovanna d'Arco, ad un S. Giovanni Bosco). I mistici orientali invece non aspirano ad altro che a congelare il loro genio tra i ghiacci dell'Himalaja.

La stessa evoluzione sociale del popolo indiano ha certamente sofferto da questo ideale di annullamento se centinaia di milioni di uomini si fossilizzarono per millenni in caste caratterizzate dalla più obbrobriosa disuguaglianza sociale e se, fino a qualche anno fa, bastavano poche migliaia di Inglesi a dominare 300 milioni di Indiani.

La seconda grande deficienza della mistica orientale è quella della carità.

Vi è sì nell'India un commovente senso di pietà naturale verso gli infelici ed il tradizionale culto dell'ospitalità; ma questo non trova nessuno alimento dalla religione che, colla dottrina della reincarnazione, porta anzi a riconoscere nelle sofferenze mezzi di purificazione ai quali bisogna fatalmente abbandonare chi ne è colpito. Il monismo poi porta ad uno smisurato egoismo. I mistici cristiani, anche quelli di pura vita contemplativa, trovano nella carità la loro giustificazione. Dato che moltissimi non pregano mai e non fanno penitenza, è giusto che vi sia chi prega e fa penitenza per loro. Gli orientali invece giunti all'acme della perfezione, non riescono nemmeno più a pregare. Lanza del Vasto durante il pellegrinaggio ai Santuari dell'India, nel 1937, trovò un yogi giunto all'Assoluto che se ne stava tutto il giorno sdraiato su un sofà tra gli incensi, adorato dai fedeli, nell'inazione più avvilente. Interrogato se almeno pregasse rispose di non poterlo fare perchè raggiunta la vetta non sapeva ormai più che cosa domandare. Del resto, negata l'esistenza di un Dio personale, la preghiera per gli altri diventa un controsenso.

Il terzo elemento negativo dello Yoga è quello di continuare a fomentare, con una incoerenza sconcertante, la più grossolana idolatria in mezzo alle folle. Nei santuari più venerandi continua il culto di dei e dee mostruose. Mentre attorno regna una miseria spaventosa, fiumi di latte e di riso scorrono tre volte al giorno ai piedi delle statue per i loro pasti quotidiani. Nei recessi più arcani continuano perfino esibizioni di culto fallico ».

ENCICLOPEDIA SOVIETICA

« Mentre i compilatori continuano a discutere, due dei quattro volumi usciti sono già invecchiati, e contengono « errori ideologici ».

Resta a vedere se i due primi volumi dell'enciclopedia saranno ristampati e messi in linea con i mutamenti ideologici intervenuti dopo la loro pubblicazione. Tale ristampa può essere tanto più necessaria, in quanto i compilatori non seppero prevedere il nuovo punto di vista bolscevico sulla storia del Caucaso, e l'improvvisa trasformazione di Shamil, già eroe dell'indipendenza nazionale, in un agente dell'imperialismo turco-britannico. Lo originario comitato di redazione, anzi tenne in gran conto il volume scritto da Guscinov, un adoratore di Shamil, sul pensiero politico-filosofico dell'Azerbaijan, citandolo addirittura accanto alle opere di Lenin, Stalin e Beria fra le fonti della storia azerbaijana. Il comitato non poteva sapere che Guscinov sarebbe stato bollato come « borghese nazionalista » e il suo libro tolto di circolazione.

Altri nemici del popolo hanno avuto menzione onorevole nei volumi della nuova enciclopedia comparsi fin qui. Così il prof. Kruus, che nel primo volume figura come presidente dell'Accademia Estone, e che dopo d'allora è stato licenziato dalla sua carica e forse addirittura arrestato.

Il Cremlino vuole che la nuova enciclopedia sia il monumento culturale dell'epoca staliniana: ma riuscirà a farne qualcosa più che una testimonianza dell'instabilità politico-ideologica sovietica? Tutto fa credere che i vari volumi continueranno a contraddirsi l'un l'altro a causa dei continui mutamenti d'indirizzo prevedibili prima che sia uscito l'ultimo di essi. Se pure escirà mai ». (W. Kolarz, « La nuova Enciclopedia Sovietica? », in *Vita e Pensiero*)

Tolo Meo

" Banchieri ", Il Metamorfosi musicale. 1601

I SEGRETI DELLA MERAVIGLIA

Se ci fu sempre, in tutti i tempi, un gusto del favoloso che trovava espressione nel teatro e tendeva ad avvincere più attraverso gli occhi che per la musica e la poesia (un gusto che si esprimeva anche nelle cerimonie, nelle feste, nelle coreografie all'aperto, persino nel rito religioso), il Sei e Settecento tennero il campo in questo modo di espressione per evidenti ragioni di tendenza e di ideali artistici.

Il secolo della Meraviglia, il Barocco, nella sua esigenza di frangere i limiti delle varie arti (e persino tra l'arte e la vita) doveva portare al massimo sviluppo la tecnica dell'illusione spettacolare e perfezionare fino all'inverosimile l'arte di sbalordire.

In nessun tempo come nell'età barocca s'ebbe il gusto per lo spettacolo e la «festa» fino al punto che le cose più serie dovevano necessariamente prendere l'aspetto spettacolare e, mentre, per le colossali macchine funebri erette nelle chiese si chiamavano a collaborare letterati, architetti, scultori pittori e scenografi, per l'esecuzione dello stabile e marmoreo monumento funerario tutto doveva sembrare provvisorio e momentaneo, come se da un momento all'altro la grande costruzione si dovesse toglier di mezzo e non si trattasse di un'opera plasmata nel saldo marmo o nel «durevole bronzo» ma proprio dell'imitazione pittorica di tali materie.

Sembrò, anzi, che il più tipico scopo (se si può parlare di intimità) fosse quello di far sembrare «apparso» e non «costruito» lo stesso monumento, lo stesso edificio; invocando per questo il «fiat» della bacchetta misteriosa d'un mago o d'una fata. Forse gli uomini, sazi o preoccupati della fermezza e stabilità che gli edifici e le opere del Rinascimento suggerivano, ne sentirono il peso, la morale responsabilità e, come cercavano una evasione nel poema allegorico e favoloso o nella musica, così evitarono che la necessaria solidarietà della materia si accampasse troppo chiaramente nel loro spirito e si studiarono di distruggere, con estrema abilità, le stesse caratteristiche della materia per alleggerirne il peso e la qualità.

Nessun artista barocco avrebbe voluto che in lui si riconoscessero doti di severa plasticità o di incrollabile immobilità; ciascuno amava, invece, d'essere celebrato per la tecnica squisita con la quale «vinceva» la durezza dei mezzi e li tramutava in sostanze incorporee: duttile, il marmo, come la cera, prezioso e scintillante il bronzo come pittura, inconsistenti le masse dell'architettura come quinte di teatro.

Lo spazio, il giuoco delle luci, il contrasto degli elementi plastici, tutto doveva concorrere nella illusione d'una solenne ma leggiadre spettacolarità nella quale l'umanità era chiamata a vivere integrandola con il suo costume pomposo, il largo gesto teatrale, la mobile pittoricità dei cortei, il musicale snodarsi delle danze.

Forse (dopo il Bernini) nessun artista fu più felice interprete di questa gioiosa illusione del Tiepolo che si trovò appunto a riassumere gli estremi risultati del barocco e, giovandosi del più delicato mondo creato nell'agonizzare del gusto seicentesco) dal «roccocò» ne concluse splendidamente le aspirazioni. In lui la stessa tecnica dell'affresco perde sostanza plastica e sodezza d'impianto: quella tecnica che era sorta per affermare la durevolezza dell'immagine, viene portata da lui all'illusionismo più sensibile e sottile in alleanza con architetti e decoratori, strettamente legato ai «quadraturisti» e ai prospettici teatrali, egli fu il grande regista d'un mondo che nella festa e nella favola credeva disperatamente sulle soglie d'una ben diversa umanità di cui Goya doveva spalancare le porte.

Ancora oggi, a parte la succosa bellezza dei bozzetti e la sapiente composizione delle grandi tele, in Tiepolo ciò che colpisce è questa sua portentosa teatralità: così presa sul serio da sostituire pienamente l'amore alla sostanza delle cose.

Era dunque quasi fatale che nell'anno della mostra del Tiepolo, a Venezia, si potesse apprezzare, in una raccolta ma importante esposizione, la Mostra di scenografie e costumi del Seicento italiano, sotto il titolo suggestivo: «Il secolo dell'invenzione teatrale». E' vero che giusto un secolo separa le ultime scenografie dalla pittura tiepolesca: ma la loro successione nel tempo, dal punto di vista della storia della cultura e del gusto, non può che meglio illustrarci lo sviluppo dell'età barocca e la sua conclusione.

Del resto, valga tutto ciò come accenno, nè si pretenda di dedurne la dipendenza di Tiepolo dagli scenografi i cui bozzetti sono esposti con tanto gusto, al palazzo dei Giardini, con la collaborazione fattiva e intelligente del Centro internazionale delle arti e del costume e di quello di Ricerche teatrali. Vogliamo soltanto affermare che non sarebbe stato possibile glorificare Tiepolo nella vertiginosa fama in cui fu posto, se gli uomini che lo applaudirono non avessero goduto dei miracolosi risultati della scenografia barocca e non avessero appreso, in certo modo, a «vedere» scenograficamente.

L'entusiasmo per la macchinistica scenica dal Cinquecento al Settecento fu tale che non è raro il caso di vederne dei riflessi persino nella poesia: e a questi riflessi, che sconfinano dal semplice documento contemporaneo per assumere talvolta valore di compiacimento letterario, fa pensare il bel materiale raccolto per la mostra veneziana, con gli spiragli ch'essa apre nel campo della scenotecnica e nella «fabbrica delle illusioni». Un poeta come G. B. Marino che del saper meravigliare aveva fatto una divisa letteraria, non poteva tacere dello stupore che provoca uno spettacolo «a sorpresa» con rapidi cambiamenti di scena; anzi, la minuziosa descrizione, quasi da tecnico, ch'egli ci fa d'un palcoscenico multiplo e girevole nel canto quinto dell'«Adone» (quello, appunto, dedicato alla Tragedia) ci mostra il virtuoso dell'immagine e del verso, appassionato rievocatore d'uno spettacolo dove il cambiamento delle scene gli permette di sfoggiare l'arabesco barocco delle parole, che si muovono quasi in giro, come doveva muoversi il complicato «palco».

Era, questo palcoscenico, qualcosa di simile a quelli ideati dal Buontalenti e dai sottili apparatori di feste fiorentini, nella tradizione brunelleschiana degli «Ingegni» descritti dal Vasari. Ma nella fantasia del poeta esso assume aspetto gigantesco e miracoloso: basta un nulla per far cambiare la scena, in un giro del «palco» circolare:

> ... quantunque volte un nuovo gioco
> a gli occhi altrui rappresentar si vole
> fa mutar faccia in un istante al loco
> l'orbicolare e spaziosa mole
> ch'entro concava vite a poco a poco
> senza strepito alcun muover si suole,
> e con tanto artificio or cala or sorge
> che l'occhio spettator non se ne accorge.

Il piacere di mettere in versi il moto dei congegni e degli argani che servono al cambiamento di scena e agli «intermedi» è tale da dettare al Marino una rievocazione di codeste macchine, singolarmente in anticipo sul gusto piranesiano, fornendo un ottimo materiale «bizzarro» al poeta che se ne serve con evidentissimo compiacimento:

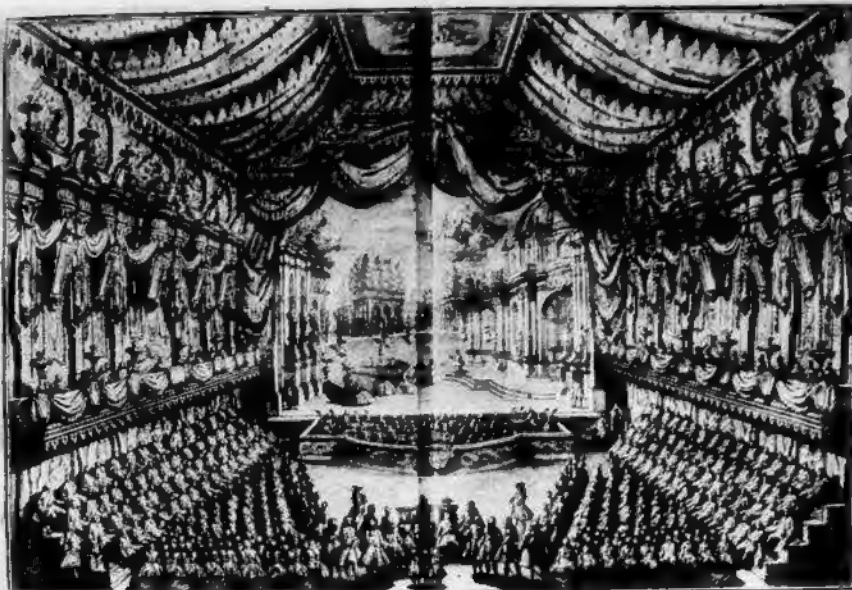
> «Reggon l'opra maggior vari sostegni
> e correnti e pendenti ed assi e travi
> E di bronzo ben saldi armati legni
> dure catene grossi ferri e gravi
> e con argani, mille e mille ingegni
> del medesmo metallo, e chiodi e chiavi...»

Sembra davvero che lo scrittore sia stato introdotto in una di quelle che al suo tempo si chiamavano «sala delle macchine» e restasse colpito dalla complicata stranezza di quegli «ingegni» che dettero il soprannome di «grande stregone» al Torelli.

Se il secolo della «invenzione teatrale» è il Seicento, non bisogna dimenticare che proprio nel Rinascimento, quando l'arte figurativa si determinava in così chiare e plastiche forme, la fantasia degli scenografi si esercitava nell'ideare congegni e sistemi meccanici per aumentare la mobilità delle scene e forniva al nuovo secolo una «scenotecnica» già molto provetta e scaltrita: lo stesso Leonardo in qualche raro schizzo a penna ci mostra di essersi interessato, soprattutto al tempo degli spettacoli per la corte sforzesca, di apparati scenici e di meccanica teatrale: cosa che non deve meravigliare in chi tanto ardentemente amò l'indagine sul «moto», dalle macchine all'espressione dei sentimenti umani.

E Buontalenti fu il geniale ideatore degli spettacoli coreografici, delle «meraviglie» sceniche cinquecentesche. Nel suo gusto scenografico e nella fantasiosa grazia dei suoi costumi (che tanto piacquero ad Ingo Jones da rischiare il plagio) c'è ancora una freschezza cinquecentesca, che il barocco appesantirà, come si sorprende un evidentissimo gusto manieristico (diverso dal barocco che ricerca «la bizzarria» e il «capriccio» dovunque capita: dalla vita boschereccia di tradizione pre-arcadica, laurenziana, agli esotismi orientali e asiatici, dalla cultura allegorica, dal «concettismo» all'antichità classica rivissuta con pungente spirito caricaturale.

In tali preziosi complessi problemi ci introduce la elegante e singolare mostra veneziana, che si visita non senza una punta di divertita curiosità.

Valerio Mariani

Vincenzo Re - Sala del Palazzo Reale di Napoli apparato per festa musicale (sec. XVIII)

Rastelli - Fantasie coreografiche (sec. XVII)

Intorno alla «moderna» arte sacra

Le mostre d'arte sacra sono frequenti a Parigi e in Francia. In occasione dell'Anno Santo al Petit Palais vennero raccolte statue e pitture, arazzi e stampe, cassapanche e miniature, disegni e avori e arredi sacri dedicati alla Vergine. Una mostra d'arte sacra moderna francese fu portata anche in Italia, altre ne avvennero in Gallerie private parigine (con precisi intenti commerciali); altra — dedicata esclusivamente al corredo liturgico, ebbe un suo successo ai grandi magazzini del Louvre, in occasione di una stagione dedicata alla seta; vi furono esposti piviali, cotte, dalmatiche antiche e stole, e tutto quanto interessa il cerimoniale e il rito cattolico. Purtroppo era proibito fotografare i pezzi esposti, e non fu curato un catalogo della mostra.

Il quartiere infine attorno a St. Sulpice, cominciando da rue Bonaparte, appena abbandonato St. Germain des Prés, è tutto dedicato all'arte sacra; si tratta però di quell'arte sacra che prende ormai il nome dal quartiere dove ha trovato stagionatura, quella della «tradizione» più facile, cementata da stucco rosa, come dice su «Le Figaro» André Rousseaux, e di crema di marroni. E' l'arte sacra più facile e che viene fabbricata in serie; la quale tuttavia piace ai fedeli più che ai pastori d'anime. Stagnola e cartapesta, gesso e porporina si dan la mano: anche noi, in Italia, conosciamo i prodotti finiti di tale commercio: dall'Argentina ai dintorni del Pantheon, passando per la Minerva, ogni bottega ha le vetrine affollate.

Ma naturalmente non è intorno a questo genere d'arte sacra che qua a Parigi e in tutta la Francia si muove la questione. Due chiese, quella di Vence vicino a Nizza, e quella di Assy, in Savoia, di recente costruzione o ricostruzione, sono state decorate da artisti moderni e vivi. La chiesa di Vence è dedicata a Nostra Signora del Rosario; l'inaugurazione avvenne il 25 giugno scorso. Una cappella della chiesa è stata decorata da Henri Matisse, o di più: costruita e decorata da lui (costò, dieci milioni di franchi). E' una cappella museo, dalle pareti alle vetrate, della quale si è parlato molto prima della inaugurazione e durante (fotografie, riprese cinematografiche, polemiche intorno alla fede degli artisti, e raffinate digressioni stilistiche, moralistiche, estetiche, non inutili ai fini d'una educazione che qui si sta preparando, seppur lentamente). Sull'esempio di queste decorazioni, a Vence sempre, il pittore Marc Chagall che ha lasciato Parigi per il sole più mediterraneo del Mezzogiorno, vuole ora decorare l'antica cappella dei Penitenti bianchi, costruita nel '500, e sembra che l'arcivescovado abbia già aderito di massima ai suggerimenti dell'artista. La decorazione stavolta non sarebbe trattata a vetrate o affreschi, ma a ceramica (anche Chagall s'è dato a fare vasi, come Picasso, e altre decorazioni similari, a gran fuoco, specializzandosi in vernici, colori, smalti, cotture). Oltre le ceramiche, arazzi d'Aubusson, che è la manifattura più riputata di Francia, e che ha sostituito i Gobelins; infine, quadri di cui per ora non si conoscono i soggetti esatti. Il costo della cappella, solo per il suo «rinnovamento», è calcolato sui venticinque milioni i quali saranno tirati fuori dal comitato costituitosi apposta, presieduto dall'on. Emile Hugues, sindaco di Vence (questa cittadina sta diventando da qualche anno la capitale artistica estiva di Francia). E' possibile che sotto la richiesta di Chagall covi solamente uno spirito pratico, la collocazione cioè di materiale ceramico del suo forno, apposta installato in funzione — perchè no del resto? commerciale; ma trattandosi infine di un ebreo, pieno di favola e di inquietitudini come la sue opere mostrano ripetutamente, con pari insistenza, la sua domanda, o la incerta ambizione a trattare temi «cristiani», d'una fede voglio dire finoggi se non altro trascurata dagli artisti ebrei, può essere riguardata con curiosità tutt'altro che riprovatrice, senza ironia. L'anno scorso, molte volte, il problema della religiosità «cattolica» degli artisti che facevano arte sacra, tornò, venne ripreso e sospeso, decadde e daccapo bello scintillando nella polemica. Ha da essere un fervente cristiano, un praticante, un osservante timorato, il pittore o lo scultore che dipingono o scolpiscono una «Sacra famiglia» o una «Crocifissione»? L'anno passato alla Galerie Silvagni qua a Parigi, davanti alle «deposizioni» di Renato Bussi, ricordo che Marcel Brion si rivolgeva la medesima domanda.

Da una cronaca artistica di Nizza, apprendo che anche Picasso vorrebbe affrescare una cappella a Vallauris, di proprietà del Comune. E' una costruzione del XII secolo, ancora in ottimo stato di conservazione, lasciata dai monaci di Lérins nel 1791 e trasformata in frantoio per le olive. Picasso voleva farne un «tempio della pace», utilizzando una macina ancora sul posto quale ara per le offerte al tempo della mietitura e della vendemmia. Gli affreschi, stando alla cronaca, si sarebbero ispirati al quadro di Picasso esposto al Salon di Parigi nello scorso maggio: «I massacri in Corea», sviluppando il tema degli orrori della guerra (che è anche quello di Goya) e quello dei benefici della pace. Sulle pareti della ex-cappella avrebbe dipinto scene popolari, scene a carattere familiare, balli e così via. Naturalmente non mancava la colomba famosa, ma le Belli Arti hanno interrotto il suo volo: la cappella è stata classificata, inventariata fra i monumenti storici della regione, e quindi patrimonio inalienabile, così le vestigia di quel profondo e religioso secolo XII non saranno toccate dalla politica artistica d'oggi.

Maggiori problemi non solamente estetici si sono presentati per l'ormai famoso Crocifisso di Assy opera di Germaine Richier. Per qualcuno la scultura era «uno scandalo»; ne fu chiesta la rimozione. Secondo altri era un'opera di estrema sensibilità religiosa: Gesù i appariva come riassorbito dalla Croce in modo altamente drammatico (parlo secondo quello che ho veduto riprodotto: non sono stato in Savoia a vedere la famosa chiesa e le opere che la ornano). I fedeli che si sono lamentati hanno avuto ragione degli artisti e degli scrittori, tutti d'accordo nel riconoscere non solo la nobiltà di intenti al Crocifisso Richier ma proprio un suo valore di dramma e di alta espressione d'arte. Il Vescovo di Annecy ha infine dato ordine che la scultura fosse rimossa. I giornali qua a Parigi ne hanno parlato molto sottolineando la indulgenza che certo clero ha per il cattivo gusto dei fedeli troppo aderenti allo spirito dell'arte sacra St. Sulpice. Ed è stato sottolineato dallo scrittore André Rousseaux la meritoria fatica dei PP. Couturier e Regamey che con la loro rivista «L'Art sacré» si ripropongono di sollevare non solamente tali problemi in Francia sempre aperti e sempre attuali, ma proprio di rinnovare, migliorare, perfezionare il gusto parrocchiale. André Rousseaux in questa attuale difficoltà, quasi impossibilità, di accordare arte e sacro vede una «defaillance» molto seria dell'anima dell'Occidente.

Da noi, in Italia, il problema resta aperto per le Porte del Duomo di Milano.

Renato Giani

● Una nuova collana «Avventure di uomini e paesi», corredata da numerose illustrazioni, sarà presto iniziata da un editore milanese.

Sono annunciati i primi quattro volumi: «Dentro l'America» di John Gunther, «Maghi, musici e attori nell'Isola di Pali» di Colin McPhee, «Un medico tra gli Esquimesi» di Aage Gilberg e «Paesi dell'avvenire» di Anton Zischa.

● Genevié Gennari, l'autore di «Constnes Muller» ha terminato di scrivere un nuovo romanzo che ha per titolo provvisorio «La frontiére passe par Paris».

● Sono uscite in questi giorni a Roma due nuove pubblicazioni periodiche: il settimanale «Panoramiche» e il mensile «Senso vietato».

«Panoramiche» — settimanale dello spettacolo — è diretto da Gianni Padoan, con Redattore Capo Guido Finn. (Dir. Roma, Via del Corso 184).

«Senso vietato» — rivista mensile — è diretta da Costantino Remo Fioritti (Dir. Roma, Casella Postale 2408 AD) e si vale della collaborazione di Giovanni Spadolini, Enrico Falqui, Ezio Saini, Pietro Lissia, Gianna Manzini, Nicola Ciarletta, ecc.

● Maria G. Albertini Pirelli ha pubblicato con la Editrice «La Scuola» di Brescia un libro, ricco di riproduzioni fotografiche, dal titolo «Molte strade, una casa». Con esso l'Autrice ha voluto offrire una testimonianza su Nomadelfia, l'audace realizzazione sociale e comunitaria di don Zeno Saltini compiuta in quello che fu il campo di concentramento di Fossoli.

● E' in corso di stampa o d'imminente pubblicazione, nelle Edizioni di «Pagine Nuove» (Roma) un saggio di Alberto Frattini su «Leopardi e Rousseau» in cui analiticamente si esamina il problema degli influssi esercitati dal pensiero del Rousseau sulla cultura e su l'opera del Recanatese.

NOVITÀ IN LIBRERIA

TRE POETI «LAUREATI» A CHIANCIANO

Il «Premio Chianciano di Poesia» per il 1951, di lire trecentomila, è stato assegnato, sulla fine del settembre, a Luigi Fiorentino per il volume *Basalto del tuo corpo* (edizioni Maia). La Giuria però, non volendo passare sotto silenzio opere pur meritevoli di segnalazione, ha aggiunto due premi di lire cinquantamila ciascuno, assegnandoli a Bruno Nardini per *Variazioni del sangue* (edizioni Vallecchi) e a Mario Farinella per *Tabacco Nero e Terra di Sicilia* (editore Flaccovio, Palermo).

Dunque tre poeti laureati in un concorso che va acquistando una sua fisionomia e fama di serietà: non sarà quindi inutile se intratterremo i lettori con qualche giudizio sulle opere premiate e sui loro autori.

•

Luigi Fiorentino è uomo d'ingegno, esperto della poesia contemporanea e tuttavia desideroso di non cedere ai facili allettamenti della moda. Se talora indulge all'analogia, lo fa per quel tanto che è nell'aria e che risponde ormai alla diffusa educazione letteraria del nostro tempo.

Le preferenze del Fiorentino vanno, in realtà, verso l'effusione lirica, verso il canto, portatovi evidentemente da una esuberanza di sentimento che è del suo carattere. E difatti tutti i motivi che più volentieri egli tratta concernono l'amore, l'esaltazione della bellezza, la natura che splende e, talvolta, grida. *Basalto del tuo corpo* è per due terzi un canto d'amore e per l'altro terzo un'invocazione alla giovinezza, alla terra siciliana, al fascino della bellezza.

Naturalmente il problema sta nel vedere se e quanto di questo mondo diventa poesia, se esso raggiunge quelle doti di equilibrio, di armonia, di intensità, senza le quali non si resta sul piano concreto dell'arte.

Ora, a parer nostro, le liriche contenute nel volume premiato restano quasi sempre nel campo delle intenzioni non realizzate.

Quello che più colpisce è la carenza originaria di questi versi. Malgrado la esuberanza delle espressioni, la frequenza dei toni esclamativi, si sente che all'origine della ispirazione v'è una impossibilità di trovare il tono giusto, l'espressione necessaria, l'intensità richiesta dal motivo intrapreso.

Sicché troppo spesso il sentimento diventa enfasi, e la parola è vuota, senza alcuna reale validità poetica.

Citiamo qualche verso:

«Ti sei dissolta in nulla
tu che tutto mi eri, e luce nella luce.
Ma i tuoi occhi son dolci,
la tua voce è d'allodola,
o più di prima viva.
— Amore està —? Ma tu mi sei. Perenne.
Radicata nel sangue.
Più pura nel ricordo.
E ancora torno al lamento....
Come dolce tu eri, stellazzurra,
piuma di luna, cara, vela bianca!
Vela bianca, sei morta.
Vela bianca, sei morta... » (*Lamento*)

O, ancora:

«Ilare corri nei campi
e pare l'aria ne goda,
giovinetta.
È tutto è verde, tutto è azzurro: tuo.
Tutto da te rinasce: palpita
dell'onda lieve che arrotonda i seni.
Oh, tu! La primavera.
Creatura di carne, nel guardarti
mi sento fatto d'anima e a un tuo gesto
a culmine di monte mi sollevo
e il tuo sogno d'eterno m'è delizia.
Ignara! Nulla temi.... » (*Giovinetta*)

Tutto detto, come si vede, e nulla espresso. Quel che manca qui è la sostanza, la concretezza della parola, l'urgenza della poesia.

Talvolta l'autore non riesce ad evitare versi decisamente brutti o banali, che un esame più attento avrebbe forse eliminati; come gli accade in *Sera di Siena*, lirica avviata bene e naufragata poi nella terzina che segue:

«Sera di Siena: vaga una preghiera,
e all'abbaglio del neon sbandierano
le gonne calde musiche di carne.»

Abbiamo citato, naturalmente, alcuni degli esempi più evidenti, indici del tono generale del libro.

Comunque non vorremmo che si equivocasse su queste nostre considerazioni. A farle ci hanno indotto la serietà e l'impegno con i quali il Fiorentino lavora nel campo letterario.

Siamo convinti che, se egli adoperasse un più oculato senso critico e si accontentasse più difficilmente dell'esuberanza e della versatilità del suo ingegno, eviterebbe di cadere nell'approssimativo come, purtroppo, questa volta ha fatto.

•

Forse con un po' di cantilena, ma certo con assoluta padronanza del verso e della parola, si presenta Mario Farinella. La sua poesia nasce spontanea, con ritmo non sempre originale (talvolta ricorda perfino *La Sagra di Santa Gorizia*), ma sicuro, equilibrato, e evidentemente schietto.

Il mondo del Farinella non è vasto, soprattutto non pone dubbi o interrogativi; ma nei suoi limiti, nel giro dei rapporti umani e degli interessi sociali che lo muovono, riesce ad esprimersi incisivamente con termini e toni concreti, con un sentimento che non grida ma sorge dal di dentro, con un fare discorsivo che diventa lirico proprio per la forza di quel sentimento che vuole esprimersi:

«Era la fanciullezza quei fanciulli
nel treno dei soldati
con gli alamari del re sulla giacca,
con le pezze e il fucile della patria
e l'elmo sulle spalle.»

Tutta la vita e l'esperienza di Mario Farinella pare si condensino nella guerra e nel sentimento della sua isola: l'una e l'altro lo hanno maturato (anche se non gli hanno detto ancora nulla di preciso e di sicuro), sì da farlo sentire ed esprimersi con un represso dolore, con una punta non celata di astio:

Ora gettiamo
le nostre coperte
ai morti di Cassino:
sentono freddo ancora
in questo mese di marzo,
appena scende la sera.»
(*La sera scende su Cassino*)

Oppure:

«Bisogna scavare
Lo avremmo trovato
a fior di terra
il reggimento
sepolto a piedi nudi.
I morti
bisognava trascinarli
con noi.
Bisognava
riempire zaini
di cuori di morti.
O donne, maledetto
il pane che ci date,
la divisa che ci copre,
i figli che crescono,
noi
che abbiamo rubato la vita.» (*Disertori*)

Naturalmente un tantino di letteratura, o, se preferite, di abilità letteraria, c'è. E s'avverte. Ma il fondo è schietto; è schietta è la tendenza lirica del poeta, anche se, come abbiamo detto, egli ha i suoi limiti nella mancanza di una profonda visione della vita e dell'arte; e un intoppo non lieve nelle prevenzioni politiche che finiscono con l'interferire nel suo mondo poetico, saturandolo.

Quando questo non avviene, il suo canto si snoda libero e non privo di fascino:

«Dolce viene la notte
su tutta la Romagna:
in pace i morti
si fanno più leggeri
sotto le vigne e dentro le pianure.»

•

Con Bruno Nardini siamo su un piano diverso.

Fino a qual punto egli riuscirà a realizzare appieno la sua poesia non sapremmo ancora dire; ma è certo, già da questa prima e pregevole prova, che in lui c'è un anelito all'universale, un bisogno di esprimere i valori essenziali della vita umana e del mondo, senza i quali il suo estro non si commuove.

Se dobbiamo dare a parole un po' consunte ed alterate il loro significato primo, diciamo che Nardini ha fantasia, che cioè il fatto poetico nasce in lui dalla capacità di sentire con animo «perturbato e commosso» i rapporti primi ed essenziali delle cose (che è poi, se si vuole adoperare il termine, l'intuizione).

I motivi possono essere vari, e di diverso tono; dall'amore alla religione, dal senso oggettivo della natura ai fatti del tempo. Ma tutti diventano incentivo a cercare, a sentire la realtà che ci trascende e governa.

Citiamo, per spiegarci, qualche verso. Questi, per esempio di *Piena*:

«E' questa irsuta groppa di fiume
che cavalca nella pioggia?
oppure è un andare di rive, un andare
di case e di colline oltre la riva,
e di piante e di nuvole,
che risalgono su per la corrente
verso la polla d'acqua
chiara come l'origine».

Oppure la fine di *Dio Signore*:

«Per quale colpa, Signore,
uno potrebbe vivere e non vive;
l'uccello in gabbia, il ramo tagliato,
questo nostro sognare,
Tu che non puoi separare dall'aria gli uccelli,
dalla terra il seme, dall'amore l'amore.
Tu che ci hai creato, che hai testimoniato,
Dio Signore! In te si componga
ogni cerchio spezzato».

Come si vede ogni motivo d'ispirazione torna poi lì: il bisogno di ricomporre un'unità, un equilibrio nel quale l'uomo d'oggi possa appagarsi ritrovando la propria origine, e il proprio senso nel tutto.

Noi soffriamo d'un *cerchio spezzato* che non tende a ricongiungersi, e la nostra vita ne riceva il dramma del tempo, il giro vizioso nel quale il nostro spirito si perde e stenta a ritrovarsi.

E' questa, ci sembra, l'istanza poetica ed umana del Nardini, ed è essa che lo porta ad esprimersi in una distesa e pacata armonia di parole le quali molto spesso trovano l'intensità della poesia autentica.

E non diciamo che talora la *cultura* non gli prenda la mano, che non ci sia qualche *esercizio* che riprende motivi e tradizioni illustri. Ma in fondo anche qui l'impegno è tale che non permette all'accademico di prevalere, anche se la lirica si compone in un disegno chiaramente visibile che toglie calore ed efficacia (ci riferiamo a liriche come *Ottobre*, o *Frammento*).

Concludendo, vogliamo dire che nella poesia del Nardini spiccano personalità e impegno tali da giustificare, quando sia pervenuta alla maturità, il travaglio e le esperienze di molta lirica contemporanea. E questo ci sarebbe piaciuto fosse stato notato con più evidente precisione dai giudici del premio cui ci siamo riferiti.

N. F. Cimmino

F. L. GREEN E ARTHUR GORDON

La letteratura anglo-sassone è orientata decisamente verso la cronaca immettendosi nella corrente veristica dell'ottocento. Per coloro che si scandalizzano ricordiamo che essa continua la tradizione di Tolstoi, di Dostoiewski, di Zola, di Flaubert, che trassero ispirazione da fatti del giorno per trasfigurarli e renderli tipici come la documentazione di un ambiente sociale e di una epoca. Americani ed inglesi hanno accentuato questa adesione alla vita vivente, con uno stile spesso crudo ed un linguaggio popolaresco che un tempo la critica saccente rimproverò come un difetto a Verga, a Capuana e alla Deledda. La prosa agghindata e accademica è in crisi e assistiamo al risorgere di forme che parevano essere state superate dal ritorno allo stilismo classico nell'intervallo fra le due ultime guerre. Il vino nuovo non può essere contenuto nei vecchi otri e una nuova materia si crea fatalmente una forma nuova come ci dimostrano F. L. Green con «Il fuggiasco» e Arthur Gordon con «Rappresaglia» recentemente pubblicati, in una veste nitida ed elegante dall'editore Gherardo Casini.

«Il fuggiasco» è tratto da uno dei sanguinosi episodi che caratterizzarono la lotta dei «Sinn Fein» per l'indipendenza dell'Irlanda. Vi si racconta la vicenda di un capo rivoluzionario che organizza l'assalto alla cassa di una fabbrica per trovare i fondi necessari alla battaglia di redenzione. Per un suo momento di esitazione il colpo fallisce ed egli è costretto ad uccidere per difendersi. Abbandonato dai compagni, braccato dalla polizia egli si trascina sanguinante per i quartieri di Dublino. Malgrado il delitto, un'aura di pietà aleggia attorno a lui: non è più un assassino ma una creatura che soffre, un'anima che si dibatte sulle soglie della morte ed è già nelle mani di Dio che la giudicherà. Una donna tenta salvarlo per portarlo fuori da quell'inferno di fanatici, ma quando finalmente lo trova l'uccide per liberarlo da altre torture e muore con lui.

Il romanzo si svolge in poche ore: dal pomeriggio alla mezzanotte, ed è rapido, incisivo, ricco di avvenimenti drammatici e di personaggi ben centrati. E' dominato da un alto spirito religioso e condanna indirettamente questo inutile spargimento di sangue fra popoli vicini divisi appena da un palmo di mare e da una montagna. Non è questo il pensiero di Dante quando vedeva dilaniarsi fra di loro «quelli che un muro ed una fossa serra?».

In «Rappresaglia» Gordon affronta, sulla linea di altri scrittori americani, la piaga che disonora gli Stati Uniti: i linciaggi. Egli ne fa una responsabilità collettiva e la denuncia spietatamente. Ad Hainesville sono stati massacrati dei negri e gli autori del misfatto, malgrado siano riconosciuti come tali, vengono assolti per solidarietà di razza. Allora il marito di una delle vittime decide di vendicarsi e parte da Nuova York per attuare la giustizia che gli è negata dai bianchi. E' freddo, inesorabile insensibile come una bestia all'agguato. Egli uccide il primo nemico e poi ferisce gravemente il secondo. L'incubo scende sulla città su cui ricade il sangue di tanti innocenti. Il giustiziere non riesce a compiere tutta la sua opera e finisce mentre la polizia è sulle sue piste, col suicidarsi.

Gordon, in questo suo primo romanzo, ha dimostrato di possedere una tecnica consumata presentando una città del Sud nei suoi vari strati sociali, con i suoi pregiudizi, la violenza dei suoi sentimenti, la paura dei suoi atti, con il suo istinto di difesa. Nel montaggio delle scene nel finale preparato con un crescendo che toglie il respiro, si avverte l'influenza del cinema. Un riflettore illumina i vari volti e poi li precipita nel buio con un susseguirsi di ombre e di luci che dà un poderoso rilievo al racconto. La macchina da presa impone così un nuovo ritmo alla narrativa, sveltendola e spingendola verso la sintesi dei primitivi.

Giacomo Etna

«STEFANO EROE» DI JAMES JOYCE

Nel tormentato paesaggio di quell'epica borghese che è il romanzo contemporaneo, un nome forse più degli altri — e tra gli altri sono da comprendere i pionieri e maestri della narrativa di oggi: i James i Proust i Kafka i Lawrence, Gide stesso — un nome forse più degli altri agisce in profondità con potere stregonesco ed esclusivo sulle menti dei fedeli di poesia: James Joyce. E un libro viene da costoro con maggior frequenza indicato come il poema della nostra età, ed opera rappresentativa e paradigmatica per eccellenza: l'impervio ed immane «Ulisse» di Joyce. E, sotto un certo punto di vista, non può negarsi che in «Ulisse» l'intima disgregazione dello spirito contemporaneo, con le sue fondamentali caratteristiche: l'irrazionalismo e il misticismo del profondo, vi abbia una delle sue più impegnative e conseguenti dimostrazioni.

Ma la strano di Joyce è questo: che sulla base della confusa intuizione di una sua ardua e magistrale esemplarità, il suo nome venga citato anche e soprattutto da coloro che non lo conoscono. Perchè conoscere Joyce non è facile. E' anzi difficilissimo. Chiuso in una sua metaforica torre, che non è la abusata «torre d'avorio» dell'artista sdegnoso di mortificanti contatti, ma la autentica torre di «Babele» dell'arbitrio linguistico, Joyce ascende per le segrete vie dell'inconoscibilità ai cieli della leggenda, del mito. Un mito fratello d'incomprensione. Parzialmente infatti in «Ulisse» — per il quale inoltre bene o male soccorre un accurato e acuto studio del critico anglosassone Gilbert — totalmente nell'incompiuto «Finnegans Wake», i temi dell'inconscio metafisico familiari allo scrittore irlandese, complicati per di più dall'implacabile arte dell'equivoco linguistico, sono così tenebrosi da divenire pressochè indecifrabili.

Ma, lasciando ai suoi fanatici, che ammirano nella misura in cui non comprendono, l'esaltazione delle più dense crittografie del Joyce, veniamo con più sereni propositi al libro dei suoi venti anni, a quello «Stephen hero» (*Stefano eroe*), che Mondadori ci offre e ripropone alla lettura, tradotto in italiano da Carlo Linati, nella stupenda collezione del «Ponte» (con 8 illustrazioni di Broggini). A quell'opera cioè nella quale, per la verde età dello scrittore, le sue contrastate qualità ed energie vivono allo stato puro ed elementare, non sofisticato.

Vi fa la sua prima comparsa come protagonista Stefano Daedalus, che poi altri non è che Joyce medesimo: lo stesso personaggio che tornerà in quel maturo rifacimento di «Stefano eroe» che è il «Portrait of the artist as a young man» (*Il ritratto dell'artista giovane*), e quindi nell'«Ulisse», compagno di vane e pur significanti avventure del l'ulisside joyciano, il giudeo Leopoldo Bloom.

Trattasi di un lungo frammento, ben 300 pagine, dell'autobiografia giovanile di Daedalus-Joyce. Un curioso incidente ne mise in forse la conservazione. Irritato per l'ennesima ripulsa d'un editore, Joyce scagliò il manoscritto nel fuoco, donde lo trasse, ma solo nella parte poi pubblicata, sua moglie.

C'è in queste pagine, nella materia ardimentosa con cui sono scritte, una sollecitudine di verità che diresti fotografica. Joyce vi annota e registra tutti i passaggi ed incidenti del suo autoritratto interiore. Anche quelli che sembrano avere un valore soltanto privato ed aneddotico; e a cui egli invece sembra attribuire virtù tra illuminatrice e profetica. Tutto assorto in una sua traccia, che è quella della prepotente e cosciuta affermazione di sè, Joyce non esita a riportare con cura documentaria anche i suoi gesti più odiosi, che attestano la sua sofisurato egoismo, gelida insensibilità verso gli altri in quanto persone, superbo concetto del proprio ingegno. L'effetto è un'impressione di monotonia, di prospettiva mancante, ossia di arte ingenua, priva com'è di quella virtù del taglio e della concentrazione, donde nascerà ad esempio il più maturo «Ritratto dell'artista giovane». E tuttavia questa deficienza di scelta e di graduazione è ancora, dal lato umano, l'aspetto più cattivante del primissimo Joyce. Vi giustifica persino l'egoistica assenza di carità, altrimenti odiosa, comprendendola in un clima di giovanile impronitudine. E, si sa, ai giovani si perdonano molte cose.

Vivacemente drammatico in un modo che non sarà più di Joyce; sdegnoso tuttavia dei fatti in sè e attento agli svolgimenti della coscienza — e qui è *in nuce* il Joyce futuro — «Stefano eroe» è in fondo la storia dura e disamena di un'affermazione di personalità in senso anarchico. Dramma di libertà, e di solitudine, che coinvolge nella sua tumultuosa dialettica gli ostacoli frapposti dalla natura, dalla tradizione, dall'ambiente. Cadono così, via via, le remore della famiglia, della patria, della cultura ufficiale, della religione. Resta l'artista adolescente, precocemente solo. Nella sua libertà di conquista fanno guazzabuglio insieme, tuttavia, residui ineliminabili di cultura e scoperte: ionismo e psicanalisi avanti lettera, ibsenismo ed estetismo. Donchisciottescamente ribelle alla religione dei padri (Joyce era stato educato dai gesuiti, subendo trasporti di fervore mistico), l'artista giovane resta tuttavia radicato al fondo dottrinario di S. Tommaso. L'intuizione d'una teoria estetica cosiddetta delle «epifanie», nella quale sembra culminare il suo silenzioso furore giovanile, non è che una personale interpretazione (saremmo tentati di dire: in chiave psicanalitica) della definizione che dell'arte dette l'Aquinate.

Ricca tuttavia, nonostante tutto, d'un generoso slancio anticonformista e di un genuino senso di libertà da quella somma di pavidità e di stupidaggine, che è sempre il prodotto cristallizzato d'un ambiente, oh avesse col tempo la polemica di Joyce riconosciuto la necessità di un limite, operando una conversione verso il sacro della tradizione. E invece non fece che avvitarsi su se stessa, implacabile.

Al termine d'un destino, di cui «Stefano eroe» era la promessa, il mattino, sta l'immagine d'un vecchio quasi cieco, murato tuttavia in una più scura interiore cecità, fatta di incomunicabilità e di orgoglio creativo: sta il balbettamento sinistro e sterile di «Finnegans Wake», più grave di qualunque silenzio.

Vittorio Di Giacomo

DIETRO IL PAESAGGIO

Nella recente produzione non sono mancati poeti che hanno saputo creare un'aura musicale basandosi sulla sintesi fonetica dei vocaboli senza però quell'ampio accordo che vede le singole frasi quali momenti di un'armonia più aperta man mano perfezionantesi finchè si esaurisce con la fine del poema.

Zanzotto (1) nei suoi migliori componimenti dimostra una spontanea nozione dei valori temporali potenziando i nuclei musicali con una subordinazione ad un arco di tono nitidissimo.

Ma lì dove lo sviluppo tonale è meno felice e il lettore è meno avvinto dalla emozione musicale, la staticità del tema è meno dissimulata e la *enumerazione descrittiva* delle cose componenti un «paesaggio» diviene troppo patente. Le parole si spogliano della loro concretezza sensoriale per divenire quasi unità musicali a se stanti, sprovviste non solo di un significato che vada oltre la cosa, ma anche dell'evocazione che le cose svegliano in noi. Questo avviene certo perchè il componimento gravita esclusivamente sullo svolgimento di tono e non anche su un concomitante svolgimento di un significato che vada maturandosi con lo sviluppo della poesia.

Ma avviene pure che le parole non sollecitino nemmeno la presenza della cosa: e anche qui si rivela l'affinità di Andrea Zanzotto col primo surrealismo francese dove alcune parole primordiali come «sole» e «creta» (usate anche dal nostro) si stilizzavano al punto di sterilizzarsi quasi da qualsiasi risonanza interiore.

Alla tecnica surrealista Zanzotto deve la sua allucinata visione delle cose e il modo di trasfigurare il paesaggio. Ma la ripetizione ininterrotta dei medesimi oggetti, letti nella medesima maniera, stanca il lettore che «Dietro il paesaggio» tenta di scorgere un movimento interiore. Anche se in alcuni paesaggi un certo struggimento è chiaramente delineato o se «è cresciuta la gioia — di chi non sa parlare — che per conoscere — il proprio oscuro matrimonio — con il cielo e le selve», il pretesto ci pare del tutto annodino: e la scrittura in alcuni punti veramente impeccabile, ci pare ingiustificata, a meno che il lettore ammiri con maggiore misura Zanzotto per avere estremamente ingentilito temi tenuissimi.

In alcuni componimenti, come *Elegia pasquale*, *Nel mio paese*, *Al di là*, *In basso* la sufficienza di Zanzotto trova un accento di commozione che non si ferma agli arditi accostamenti verbali e alla compiacenza musicale. Ma anche qualche musica di sognante felicità («conduciamo la ghiaia a bere - a piccoli sorsi, - dissetiamoci alla notte, - inventiamo una fanciulla - educabile al vento alla frescura, - dissetiamoci all'ombra di giglio - della sua mente») o di accorata e indefinibile mestizia («Con la scorta di te e dell'erba - e di quella lampada precaria - di cui distinguo la fine, - sogno talvolta del mondo - e guardo - dall'alto l'inverno del nord») hanno un fremito di umana bellezza.

Mario S. Vitti

(1) ANDREA ZANZOTTO - *Dietro il paesaggio*. Premio S. Babila 1950 (Mondadori, 1951).

● E' uscita la traduzione italiana di «The voyage out» di Virginia Woolf, con il titolo italiano «Il lungo viaggio». E' questo il primo romanzo scritto dalla Woolf e che rivelò la sua singolare personalità artistica.

L'ANTINTELLETTUALISMO ED IL FERVORE RELIGIOSO DEL D'AILLY

Nei Paesi Bassi, la reazione contro le arditezze della mistica speculativa era avvenuta quasi insensibilmente mediante una devozione impressa all'interesse spirituale dei devoti ed un nuovo [illegible] dato all'ardore religioso dei fedeli (cfr art. in *Idea* n. 22).

In Francia invece vi fu un'opposizione più aperta contro i mistici falsi o letterati e le ostilità vennero aperte all'inizio del secolo XV, dalla maggiore autorità esistente in materia, l'Università di Parigi, considerata come *lucerna mundi* e godente di un potere paragonabile a quello del pontefice o dei [illegible] [illegible]. Ma Pierre d'Ailly (Compiègne, 1350 — † 1420) che dal 1389 era cancelliere dell'Università oltre che segretario del re Carlo VI e, dal '96 al [illegible] [illegible], fu elevato al [illegible] solo nel 1411, presenta [illegible] che sotto molteplici aspetti può essere ricollegata alla *devotio moderna*, ed anche in pratica [illegible] dimostrò sempre molta simpatia per i Fratelli [illegible] per i membri della Congregazione di Windesheim favorendone la diffusione nella sua diocesi e difendendone le regole al concilio di Costanza.

Il d'Ailly [illegible] personalità di straordinaria [illegible], ed al suo tempo influentissimo [illegible] *et martellus haereticorum* [illegible] di circa 200 opere di varia [illegible] argomenti [illegible] ad occuparsi seriamente [illegible] rituali, forse soltanto [illegible] un senso di stanchezza per [illegible] e gli onori terreni [illegible] trattò questi argomenti [illegible] di saggezza, moderazione [illegible] non fu molto [illegible] assai efficacemente [illegible] il merito di saper [illegible] chiarezza i principi [illegible] altrui, di rendere accessibili ad un largo pubblico le dottrine [illegible] e di dare ordine a una materia di sua natura intricata e sfuggente [illegible].

•

D'Ailly era [illegible] mortes [illegible] la meditazione [illegible] via di pietà, di tre categorie: i principianti, coloro che progrediscono, i perfetti, e di conseguenza suggeriva di liberarsi anzitutto dal peccato per giungere all'acquisto delle virtù, ed [illegible] al gusto delle cose celesti. Anche lo spirito ha cinque sensi, ma non è facile [illegible] il loro vero oggetto [illegible] *inferiora* [illegible] *superiora*. Il primo esercizio mostra la vanità delle cose create, il secondo la [illegible] grandezza di Dio, il [illegible] riconoscenza [illegible]

Le lungaggini delle [illegible] *sacramentum* [illegible] di nuove devozioni [illegible] delle immagini erano [illegible] che non piacevano al d'Ailly [illegible] le quali si mostrò assai severo; egli [illegible] la preghiera non deve avere come scopo di far sapere a Dio quali sono i nostri bisogni od ancor peggio, di far modificare i disegni di Dio, ma di ottenere ciò che egli ha deciso di accordarci, per il bene dell'anima nostra. In breve, la preghiera della creatura, non può essere altro che l'ardente richiesta al Creatore di un aiuto nel pellegrinaggio terreno col « bordone della fede, la scala della speranza, la sciarpa della carità ». Raccomandava inoltre con calore l'esame di coscienza perchè favorisse la conoscenza di sè, la riflessione ed il distacco dalle cose e passioni del mondo.

Come esempio dei suoi trattati di edificazione, per lo più brevi e scritti spesso in francese e talora in versi, si può citare « Le Jardin amoureux de l'âme dévote » (si noti quest'espressione che ricorda la *devotio moderna* ed anticipa S. Francesco di Sales), è composto di 16 capitoletti in prosa oltre ad una canzone e ad una ballata e vuole esaltare le gioie dell'amore divino nonchè descrivere il conforto provato dall'anima che sta unita al suo amico celeste. Chi si sente chiamato da Cristo ad entrare nel suo giardino di perfezione, accorre malgrado che i suoi piedi urtino contro le pietre delle tentazioni, alla porta incontra la signora Obbedienza che l'introduce, ed allora l'anima può ammirare l'erba della meditazione, i fiori dell'onesta conversazione, gli alberi della contemplazione, i frutti, le fontane e i ruscelli; si dolce ed amoroso canto degli uccelli che inizia flebile *en voix de coîton* e sale sino al tono di giubilo. Seguono varie dolci effusioni, mentre tre dame, le virtù teologali, consolano l'anima afflitta dalla vista dell'albero della Croce sul quale Gesù languisce d'amoroso martirio. La perfetta orazione conchiude l'opera, che vuol servire a far imparare dagli uomini l'arte di amare il Dio d'amore. Tale concetto della vita considerata come perenne lode di Dio, spesa nel suo servizio, è ripresa nel « Livre de rossignolet » (in 348 versi) che insegna i vari *toni* sui quali l'anima deve cantare tutto il giorno come un usignolo le ore canoniche [illegible].

La personalità del d'Ailly presenta senza dubbio molte e gravi contraddizioni [illegible] della [illegible] ecclesiastica, fu gran [illegible] di benefici e di cariche [illegible] speranza, ammise la dottrina [illegible] la verità e stimò che, filosoficamente, la dimostrazione dell'esistenza di Dio fosse soltanto probabile; campione del conciliarismo e del gallicanesimo, riconobbe nel papa il primo funzionario della Chiesa, ma attribuì al collegio dei cardinali la pienezza del potere e l'infallibilità, sopratutto ritenne che il bene ed il male fossero di per sè indifferenti e che acquistassero merito o colpa soltanto perchè tale era il voler di Dio. (Una siffatta opinione, non nuova, era, come ognuno sa, gravida di terribili conseguenze in campo morale). Ma in contrasto con tali premesse, d'Ailly, vissuto in tempi turbinosi e depravati, condusse una vita onesta e animata da zelo religioso, fu fautore della guerra santa e disputò lungamente con gli eretici; difese l'Immacolata Concezione e diffuse il culto di S. Giuseppe; favorì in ogni modo la cultura del suo clero e fu personalmente un'erudito.

Nel campo che a noi maggiormente interessa, quello della religiosità, il d'Ailly trova un posto sopratutto perchè il suo atteggiamento è un indice assai istruttivo, di quella diffusa insoddisfazione per l'astratto intellettualismo della Scolastica decadente, che spingeva a riformare la vita di pietà ed a rendere più edificante la preghiera, e a far più consapevoli dei loro doveri i fedeli ed i sacerdoti. In tal modo veniva risvegliato il gusto della vita interiore e con una guida prudente e moderata si indirizzavano tutti i cristiani verso la perfezione seguendo vie nuove più corrispondenti alle mutate esigenze culturali e religiose.

Paolo Brezzi

WALTER OTTO

Dieci anni sono prossimi a compiersi, il 1° novembre dell'anno corrente, dalla scomparsa dello storico di Monaco Walter Otto, passata quasi inosservata quando la voce del cannone soffocava [illegible] parola in Europa. Ci dà occasione a ricordarlo la recente pubblicazione postuma (Monaco 1950) dei suoi notevoli *Beiträge zur Hierodulie im hellenistischen Aegypten*. Sullo sfondo dell'ultimo cinquantennio egli campeggia come l'ultimo storico dell'antichità dopo Edoardo Meyer che abbia unito alla preparazione filologica classica, la preparazione specifica dello orientalista [illegible] di solito appaiono divise nei singoli studiosi.

In Italia, e in genere all'estero, il nome dello Otto è soprattutto legato al rifacimento, dovuto alla sua direzione, della grandiosa Enciclopedia per la Antichità Classica, ideata ed attuata da Iwan v. Müller. Di essa egli allargò il quadro in quello di una Enciclopedia dello antichità, includendovi anche le civiltà dell'antico Oriente dell'Europa [illegible]. Tale direzione grave di [illegible] trattava di presentare [illegible] con opera di un manipolo di studiosi specializzati l'ultima parola della erudizione scientifica e bibliografica [illegible] singole discipline — dovette [illegible] in buona parte le energie del [illegible] sin da quando, nel 1918, egli successe al suo maestro Wilcken trasferito allora a Berlino, nella cattedra di M[illegible] [illegible] era di alta direzione [illegible] basterebbe da sola [illegible] dello Otto [illegible] attitudine degli studiosi, che [illegible] per tal modo disporre di una [illegible] discipline [illegible]

•

A Monaco lo stesso Otto si era formato nel primo decennio del secolo, [illegible] a maestri, oltre al Wilcken, lo storico Cichorius e il filologo Norden [illegible] specialista Delitzsch egli che conosceva già l'ebraico fu iniziato ai misteri della scrittura cuneiforme. Alla scuola di Giulio Wolf apprese economia politica, alla quale come Edoardo Meyer, dava anch'egli la maggiore importanza, per intendere la vita e i rapporti reciproci degli Stati, che sono i soggetti della Storia.

Il suo primo lavoro fu uno studio sul sacerdozio greco nell'età ellenistica, poi [illegible] nell'opera, successivamente pubblicata, *Sacerdoti e templi nell'Egitto ellenistico*. In polemica col Rostovtzeff lo Otto fu convinto assertore della idea che nel concetto di ellenismo abbia ad essere inclusa anche l'età dell'impero romano, idea che ha certo con sè molta parte di verità almeno per quanto riguarda l'Oriente greco ed ellenizzato. Prima che a Monaco lo Otto era stato professore nelle [illegible] Università di Greifswald, Giessen e Marburg. In tale periodo collaborando con molte voci alla lettera *H* del Reallexikon di Pauly Wissowa, rafforzò con prove decisive (s. v. Hippalos) l'opinione che sin dal 100 a. C., grazie ai venti monsoni, l'Egitto fosse in comunicazione marittima con l'India. Negli anni della sua attività a Monaco si volse di preferenza a ricerche di storia ellenistica, nelle quali poteva giovargli la sua preparazione di orientalista. Fu così che utilizzando come documento storico tabelle cuneiformi di osservazioni astronomiche, riuscì a presentare sotto nuova luce le figure di Tolomeo III e di Antioco IV. Il suo interesse, pur orientato con maggiore simpatia verso i problemi dell'età ellenistica, si estese tuttavia anche a particolari questioni di storia degli Ittiti, dei Persiani, dell'Egitto, di Roma. Della sua capacità di esposizione generale e sintetica può avere qualche idea il lettore italiano. Infatti se non c'inganniamo, la sua opera sulla religione greca *Gli dei di Grecia* fu tradotta anni fa nel nostro paese.

Bruno Lavagnini

● E' utile che i lettori di IDEA conoscano l'opera morale e sociale che « Auxilia » svolge in mezzo agli ammalati. Certamente si troveranno tra loro chi vorrà prestare la sua opera.

Il centro studi « Auxilia » intende aiutare i malati, di lunga durata, e specialmente i tubercolotici ossei o polmonari, a dedicare i lunghi mesi d'inerzia obbligata a degli studi adatti alle loro forze e alla loro possibilità intellettuale. Semplici Corsi inferiori di italiano e di matematica per gli uni, Corsi superiori sanzionati o no per gli altri, Corsi di contabilità ecc. ecc. per quelli che vogliono lavorare per la loro rieducazione professionale; tutti questi Corsi hanno l'immenso vantaggio di cacciar via la noia, di mantenere nel malato il senso ed il gusto dello sforzo, in fine di farlo uscire da se stesso per riallacciarlo alla speranza di una vita normale.

Due o tre ore alla quindicina bastano per occuparsi di un malato.

« Auxilia » rivolge quindi un caldissimo appello ai Professori, Insegnanti, Studenti, affinchè vogliano prestare la loro opera a quei malati che da essi attendono un conforto morale ed un valido aiuto per il loro avvenire.

Per informazioni rivolgersi in via Montegrappa, 19, Savona.

ESPERIENZE
DELLA POESIA D'OGGI

La poesia italiana del dopoguerra (o post-ermetica) ha trovato finora definizioni che, se apparvero in un primo momento soddisfacenti, risultano oggi alquanto semplicistiche o approssimative.

In verità, definire esattamente un modo di poesia è sempre arduo, proprio perchè la poesia, in quanto partecipe del metafisico, si sottrae alle catalogazioni concettuali, e per la poesia del dopoguerra le difficoltà di una definizione sono ancora maggiori, sia perchè manca al critico quel benefico distacco nel tempo che consente più riflessivi e compiuti giudizi, sia perchè questa poesia non nasce da una civiltà positivamente configurata ed accertata, bensì tenta le [illegible] strade di una civiltà futura i cui presupposti sono tuttora incerti o in fase sperimentale.

Nonostante tali difficoltà (che del resto non vanno limitate al mero fatto estetico, ma coinvolgono tutti i rapporti della spiritualità contemporanea), la funzione critica può ugualmente esercitarsi a scoprire il volto della poesia d'oggi. La quale, benchè strettamente condizionata da una problematica attuale che è tutta *in fieri*, presenta certi caratteri ricorrenti e significativi che la critica può benissimo scevrare e chiarire se non in [illegible] rigorosa [illegible] sistematica, almeno come indicazioni [illegible] constatazioni, o precorrimenti.

Ma quali sono questi caratteri ricorrenti e significativi? Senza le pretese di un'indagine compiuta, proveremo a delinearne i principali.

In primo luogo, la poesia d'oggi col pudico e martoriato disagio denuncia la perdita o lo svilimento di quei principi di fede che in ogni epoca, pur con interpretazioni volta a volta diverse e magari contraddittorie, sorressero ed animarono non solo l'inventiva dei geni, ma altresì la condotta degli uomini mediocri ed oscuri.

La risultante spirituale di quei principi di fede si manifestava in un *ethos* integrale di vita e d'arte, un *ethos* ove spesso primeggiava l'idea del dovere e che era insieme norma e giustificazione dell'esistenza.

Ma la più recente poesia, mentre da un lato dimostra di aver smarrito quel l'*ethos*, dall'altro tende vigorosamente a ripristinarlo con nuove forme con nuove ragioni direttamente scaturite dall'esperienze spirituali degli ultimi anni. Nella sfiduciata atmosfera di sbandamento e di disgregazione (che tuttora permane, e non solo in poesia) s'inserisce dunque un elemento rigeneratore, cioè la ricerca di nuove certezze, prima di ogni altra, la certezza di Dio.

Un secondo carattere distintivo della poesia d'oggi consiste in questo: mentre nella lirica ermetica era prevalente e spesso unica, la preoccupazione formale, impegnata in un linguaggio di fulgurazioni allusive ed analogiche, nei testi poetici di questi anni il centro maggiore d'interesse è rappresentato dal fatto esistenziale. Ma non si fraintenda questa indicazione: il nuovo orientamento non vuole affatto imporre una rivalutazione dei meri « contenuti » nè fondarsi sul malinteso del « realismo » (benchè non siano mancate deviazioni in tal senso). Esso intende soltanto condannare il virtuosismo frigido della tecnica stilistica e riaffermare la imprescindibilità di un'ispirazione che sia connaturata alla *reale ed attuale* problematica del poeta.

Oggi si pone dunque in poesia un'esigenza di [illegible], una più diretta adesione alla presente e viva stagione dell'uomo; si ristabilisce cioè quell'equilibrio per cui la necessaria funzione stilistico-formale non viene misconosciuta, ma perde il suo dominio esclusivo e dispotico per ritrovare la sua naturale armonia nella concretezza di una poesia che non vuol più essere arcanismo di ambigue rarefazioni, bensì spirito e vita.

Da queste considerazioni scaturisce un terzo postulato della poesia d'oggi, un criterio che ci aiuta, coi precedenti, a differenziarla dalla poesia ermetica: è il criterio del nuovo biografismo.

Il sostrato autobiografico, nelle varie manifestazioni o dirette o indirette, fu sempre elemento consustanziale alla poesia; ma in quasi tutte le espressioni poetiche che si affermarono negli anni fra la prima e la seconda guerra mondiale, il fattore biografico venne accentuato ed esasperato fin quasi a serrare il poeta nel cerchio chiuso d'una narcisistica esistenza. Seguendo fascinosi esemplari del simbolismo francese, si volle una poesia d'introspezione scavata e sottile che abolisse le lacunerie d'un esteriore descrittivismo, ma a questa poesia mancò spesso (non tanto nei maggiori quanto negli imitatori e nei deteriori) un autentico palpito umano, una prospettiva sicura di comunione e di comunicazione.

Il autobiografismo degenerò così in un infecondo solipsismo. La poesia d'oggi [illegible] tivi più cari quello della solitudine dell'uomo, tende a risolvere il solipsismo nello slancio di una ritrovata *charitas* puntando sul principio evangelico della fratellanza. Il poeta [illegible] una più pronta e calda rispondenza in chi l'ascolta, e di qui nasce il suo sforzo di chiarezza e di concretezza. Di fronte alla pluralità delle proprie esperienze egli tende a prediligere e a rappresentare fantasticamente solo quelle che furono vissute e sofferte dai più. Così si spiega perchè nelle poesie dei giovani, oltre che figure di donne, siano spesso evocati compagni d'arme, e di studio, e di vita, fratelli nella sofferenza e nella speranza.

E' nato dunque un nuovo biografismo non più solipsistico, ma aperto alla solidarietà umana, non più chiuso nell'angustia del monologo, ma ravvivato da un'ansia di vivaci e polifonici colloqui.

I caratteri che qui abbiamo accennato — ricerca di un *ethos*, prevalenza del fatto esistenziale, biografismo fondato sulla *charitas* — riscontrabili senza molte difficoltà nella più recente produzione lirica italiana, vanno riferiti all'insostituibile processo ispirativo-espressivo da cui nasce ogni autentica evocazione fantastica. Ma sul piano più strettamente psicologico e morale, che condiziona il costume letterario contemporaneo, i migliori fra i giovani autori sembrano animati da due doti assai promettenti: l'umiltà e il coraggio.

L'umiltà nell'accettare la severa condizione d'oggi, nel condurre il proprio lavoro senza la chiassosa e futile vanità di [illegible] il presente amaro con virile consapevolezza, con quell'a fiducia ragionata gloria del [illegible], nel sentirsi [illegible] *testimoni* di un'epoca, ma non *profeti* infallibili. Coraggio nell'affrontare ed operosa che non si attarda a speculare su infeconde nostalgie, ma prepara i presupposti concreti di una realtà migliore.

Sono qualità umane — ripetiamo — e non necessariamente poetiche: ma danno alla poesia nuova, ancora fragile e povera, una luce di pensosa dignità.

Mario Petrucciani

● E' in corso di stampa un volume contenente i « testi umanistici inediti sul De Anima », il sesto volume dell'Archivio di filosofia che viene pubblicato dallo Istituto di studi filosofici diretto da Enrico Castelli.

I precedenti volumi sono: Il problema dell'immortalità, Umanesimo e Machiavellismo, Esistenzialismo cristiano, Filosofia e linguaggio, Il solipsismo.

● E' stata pubblicata una interessante biografia — scritta da Gregorio Marañon — su Don Gaspare de Guzman, Conte Duca di Olivares Ministro del Re Filippo V e Grande di Spagna.

● Dopo il successo di « Federico II di Svevia » e di « Anna Bolena », Edoardo Momigliano presenta in un volume della B.M.M. — che esce in questi giorni — il ritratto di « Elisabetta d'Inghilterra » la grande regina figlia di Enrico VIII e di Anna, intransigente regina, implacabile nemica di Maria Stuarda. Il volume riproduce ed interpreta una serie di documenti inediti dell'epoca, tratti dagli archivi italiani.

● Una raccolta, organica e di pronta consultazione, delle numerose disposizioni legislative vigenti in materia fiscale, aggiornata a tutto il 1950, compresa la « riforma Vanoni », è quella curata dallo ing. Paolo Cordaro, per l'U.T.E.T., nel volume « Codice fiscale », testè uscito in una ristampa con la prefazione di Pietro Bodda.

Martinez - Testa di ragazza

ARISTARCO IN CAPPAMAGNA

Brutto giorno per don Federico quello, ormai lontano, in cui monsignor Vescovo di Rimini, fattigli togliere i libri di belle lettere, s'era rifiutato di sottoporlo all'esame di suddiaconato perchè studiava il Petrarca, ma più brutto ancora questo, trenta gennaio milleottocentottantatre.

Anni addietro, una bella sera, l'amico dott. Bartolucci, interrotto a metà uno dei suoi consueti panegirici sul padre Cesari, aveva malinconicamente profetato. — Vedrai, don Federico, che quel lombardo guastamestieri finirà per entrar nelle scuole! — e lui, ridendo di gusto, gli aveva dato della testa matta. Neanche a farlo apposta, oggi, in pieno anno di grazia 1883, « uomini che non hanno in nessun conto il proprio onore [illegible] quello della Nazione », padroni della [illegible] « progressista », hanno osato proclamare testo di lingua le opere di Alessandro Manzoni.

•

Ottimo parroco, poi ottimo canonico, Federico Balsimelli, anche se a dir la [illegible] della [illegible] delle lettere [illegible] San Marino [illegible] il rispetto per [illegible] assolutamente sapute [illegible]

Se Frate Francesco aveva [illegible] [illegible] suo lunario profano mentre il Cavalca, il Passavanti, gli autori dei *Fatti d'Enea* e dei *Fioretti* n'erano gl'inarrivabili interpreti. Purista per la pelle dunque, [illegible] Balsimelli [illegible] come tale [illegible]

[illegible] il canonico letterati [illegible]

[illegible] Carducci [illegible] di scoccare i suoi dardi, ma il grosso dell[illegible] pertinace al Manzoni [illegible] come quel tale che [illegible] cratere dell'Etna, sicchè qualcuno ha potuto dire che se il Balsimelli non avesse durato sino alla fine, bonomo com'era, a bestemmiare il gran lombardo sarebbe [illegible] solo una storia, ma anche una [illegible] storia della letteratura italiana.

•

La battaglia del canonico sammarinese, previa pubblicazione [illegible] *Raccolta di el[illegible]* [illegible] *I promessi sposi*. Seguì [illegible] d'altra [illegible] forma di dialogo nei quali vengono prese di mira le tragedie, gl'*Inni sacri* e perfino [illegible] del Manzoni.

Il Balsimelli muove da un credo arti[illegible] fede. Non v'è che una filosofia, la tomistica, che una lingua, quella dell'aureo Trecento: fuor dell'una e dell'altra non v'è salute. La nazione è una cosa sola con la lingua: chi ama e difende quest'ultima, ama e difende, nè più nè meno, la Patria. La filosofia d'oltremare e d'oltremonte è venuta ad ottenebrare il genuino pensiero italiano; a cagione di essa, si concepisce male e, naturalmente, si parla e si scrive peggio. Si guardi — continua imperterrito il buon canonico — si guardi il Manzoni. Bra[v]'uomo, magnifico cristiano, non c'è che dire, ma chi lo dice letterato, o ignora cos'è letteratura o ha guasto l'intelletto. Contrariamente a quanto ne pensa il Ranalli dell'Ateneo pisano, « Pare impossibile che [illegible] tanto poco ingegno abbia fatto [illegible] male alle lettere italiane ». *Don Lisander* ha ingegno da vendere, ma [illegible] pittore che vuo[l] dipingere e non conosce i colori ». Vedete il romanzo: pieno di difetti per l'orditura e, volendo, la moralità, infarcito di frasi false, perchè non nostre ma francesi; condotto innanzi con un fare tutto straniero, [illegible] per opera [illegible] scritti, di lingua e stile italiano.

[illegible] dall'Innominato, la pagina d[illegible] con le esortazioni del Poverello [illegible] d'Agobbio, e così via. E [illegible] sizioni sono [c]orroborate, non da [illegible] [illegible]

[illegible] ventar città » non ha di tutti [illegible]

[illegible] Alessandro Manzoni? » [illegible] d'amore dell'opera e dell'autore [illegible] che nell'edizione 1827 su cui doveva [illegible] [illegible]

•

Per gl'*Inni sacri* l'opposizione di lui che [illegible] contraddittori [illegible] si avvale delle note osservazioni del Salvagnoli di cui vorrebbe addirittura [illegible]

[illegible] con la risposta [illegible]

Non so, ma v'è ragione di credere dato il tono, che sempre a proposito del *Cinque maggio*, il buon Federico Cesarino avrebbe approvato volentier[i] [illegible] andavano a genio nè « inerte », nè le braccia conserte al seno della terza strofe

> *al tacito*
> *morir d'un giorno imbelle,*
> *chinati i rai fulminei,*
> *le man sotto le ascelle*

dopo di che, per sciacquarsi la bocca, sarebbe andato a rileggersi, come consigliava, l'*Inno a Giove* del suo Paolo Costa.

Le osservazioni pedantesche mosse dal Balsimelli al Manzoni autore tragico, non vanno molto più in là, gli preferiva il Pellico: e con ciò è detto tutto.

Nella sua dolce mania purista, il mite canonico sammarinese non si spaventava affatto d'andar contro il giudizio delle moltitudini persuaso com'era che l'opera d'arte non può esser dirittamente giudicata se non da pochi eletti. Sortì[?], perciò, dei detrattori che ebbe [illegible] ed aspri, e si tenne pago delle lodi, di lei crato quali Filippo Mordani, Pietro Fanfani, il Betti, il Vallauri e Caterina Franceschi Ferrucci.

Oggi il giudizio che si può dare di questo Aristarco in cappamagna, in fondo, non può essere che indulgente se si guarda al suo grande (se non illuminato) amore alla lingua e quindi all'Italia, alla protezione accordata al Pascoli fanciullo — che lo rimeritò di un poemetto — alla prosa schietta e fragrante d'un autobiografia che Alfredo Panzini ammirava con cuore di vecchio scolaro.

Quanto al Manzoni vien fatto di pensare che, conoscendolo, avrebbe ripetuto anche per lui il dialoghetto fra capitano e soldati di cui ci ha serbato memoria Ruggero Bonghi:

> *Vedete Montecarlo?*
> *Si, si che [illegible]!*
> *Cavate d'e pugnarlo?*
> *Si, si che lo aliciam!*
> *Mo [illegible] a [illegible] a quello.*
> *Siam tre col tamburin...*

[illegible] di Federico [illegible] ormai sepolti nel nulla di « scritturazze » che nessuno o quasi legge più.

Giuseppe Nanni

Martinez - Ritratto (1940)

LA RADIO

(Continuazione della 5ª pag.)

[illegible] nel genere di cui stiamo discorrendo.

Dal nostro punto di vista, si potrebbe anche negare la necessità dei romanzi sceneggiati, ma poichè si tratta di una [illegible] di facile sfruttamento, e forse [illegible] una materia abbastanza gradita all'ascoltatore sopra detto poichè [illegible] si continuerà a trasmettere con l'inesorabile ritmo intrapreso, ci sembra [illegible] richiamo assiduo e la manifestazione del dissenso.

Che cosa si può fare? Naturalmente, non chiediamo la riduzione dei Promessi Sposi o dei Malavoglia nella chiarissima chiave adoperata dal Casella; ma poichè la scelta cade quasi sempre su opere che possono sopportare [illegible] specialmente se operata da artisti consapevoli, si può invocare, appunto, la consapevolezza degli artisti. Intanto, si può chiedere che, da parte della R.A.I. sia fatto il possibile affinchè si giunga quanto prima a un tipo, almeno provvisoriamente accettabile di romanzo sceneggiato. Noi crediamo che, in questo campo, sia ancora tutto da inventare. Si pensi che nello stesso campo del radiodramma si aspettano da Napoli — cioè dal Premio Italia, — indicazioni incoraggianti, si aspetta ancora, dopo un quarto di secolo e dopo esperienze di ingegni dotatissimi.

Si è fatto niente di simile per le trasmissioni veramente popolari? Si è mai affidato [illegible] [illegible] Per il cinematografo si [illegible] in forme collaborative, e si impegnano manipoli di specialisti per una sola sceneggiatura, perchè, una volta per tutte, o una volta ogni tanto, non si affida a un gruppo di scrittori l'incarico di studiare seriamente questo problema? che è poi, per la radio, una questione di dignità. Noi saremmo propensi a destinare uno dei Premi Italia al miglior adattatore radiofonico di un romanzo che sia o possa diventare popolare. Ma pensiamo [illegible] la radiofonia [illegible] la R.A.I. con emolumenti altissimi, cure assidue, o magari un con[corso] [illegible] ben dotato di premi potrebbe richiamare l'attenzione dei [illegible] sul malato. [illegible] la volgarità della conclusione: secondo noi basterebbe che la R.A.I., bandito il concorso, e accettati i concorrenti previo controllo delle loro attitudini e della scelta del romanzo da adattare, assicurasse un compenso alto e sicuro, dell'ordine che i letterati son usi a percepire quando si occupano di cinematografo. Ciò, ripetiamo, non tanto per ottenere quei due o dieci romanzi che si potessero poi comunque utilizzare, ma per giungere alla preziosa indicazione di un tono, di un tipo, di uno schema almeno perfettibile, di cui il romanzo sceneggiato ha urgente bisogno.

V. Incanda

STARK YOUNG ITALIANIZZANTE

(Continuazione della 1ª pag.)

vadendo il sud. E fra poco il cotone sarà raccolto non dai Negri, ma da macchine. Non resta che l'arte, che trasporta fra noi col suo potere di ricordo i sentori più delicati di una maniera di vivere scomparsa. Le nuove generazioni del sud rivendicano col prestigio di quella i sistemi di vita dei loro antenati, che non son più veduti attraverso la propaganda della *Capanna dello Zio Tom* (il centenario di quest'opera famosa cade proprio quest'anno).

Il delizioso libro di Stark Young, fatto di nulla, di schizzi di zii e di zie, della vita del padre e dei nonni e di bisnonni è una rivendicazione, senza che se ne dica una parola.

In questa civiltà, Stark Young nacque e si sviluppò in lui un grande amore per l'Italia. C'è un piccolo aneddoto della sua vita che ce lo dipinge. Un giorno da ragazzo venne istruito da un suo cugino a nuotare, ma l'istruzione era alquanto sommaria. Per il [illegible] bastava buttarsi nell'acqua e per[illegible] di tenersi a galla con la testa fuori e il corpo dentro. Un'istruzione così semplice (per quanto esatta) stava portando a fondo il bravo ragazzino Stark Young, che s'era fiduciosamente buttato nell'acqua del fiume.

Ora a che cosa pensava in quei momenti in cui si sentiva affondare e tra[illegible]?

Alcuni giorni prima, un suo parente era tornato dall'Italia con vedute del Colosseo e del Foro, con anelli intagliati e con un infinità di « souvenirs » della città eterna. Stark Young s'era [illegible] di Roma soltanto attraverso quelle immagini (ci voleva, osserverete [illegible] immaginazione) e mentre stava andando a fondo e gridava « aiuto », pensava [illegible] *glio* affondare, perchè *voglio* vedere Roma. Ed ha sempre sostenuto con i suoi cugini che ciò che l'aveva tenuto a galla era stato soltanto questo suo profondo desiderio di vedere Roma, e ogni volta che ritornava in giù e toccava il fondo del fiume, dava una disperata pedata per tornare a fior d'acqua, non per altro che per poter un giorno veder Roma.

Ho letto molti aneddoti d'Americani che visitarono Roma, e furon innamorati dell'Italia, ma nessuno così convincente.

Pare che soltanto nel 1931 gli fu offerta da una Associazione (e a me che conosco i retroscena di queste cose è facile mettere, al posto del titolo dell'associazione, il nome d'una persona, la Contessina Irene di Robilant, che allora, fortunatamente, dirigeva sotto la forma di segretaria, quell'organismo fondato da banchieri, che probabilmente non avrebbero mai saputo, da soli, scoprire Stark Young) una specie di borsa di studio in Italia con l'incarico di tener delle conferenze in varie città. E' un peccato che Stark Young si contenti di citare freddamente l'istituzione e non dica il nome di chi lo scelse, per di più commettendo l'unico errore di scrittura del libro, poichè chiama Italy America [illegible] più esattamente Italy America, ed ora, dopo la guerra, s'è rinnovata col nome di America-Italy. Un capovolgimento che è un simbolo ed un riassunto della storia delle relazioni fra Italia e Stati Uniti di quest'ultimi anni. Fra coloro che se n'occupano — per dovere, per interesse, per amore — il nome America precede ora quello d'Italia.

In quell'anno lo Stark Young, precursore, senza saperlo, di tanti Fullbrights, che non hanno tutti gli stessi meriti suoi, fu a Roma ospite dell'Ambasciatore americano che abitava [a] Palazzo Rospigliosi e fece lì la conoscenza [illegible] degli ex sovrani, i quali [illegible] spirito d'osservatorio [illegible] [illegible] gre di piazza [illegible]

Ma la più grande ricompensa [illegible] l'Ital[ia] [illegible] Stark Young [illegible] il suo [illegible] amore e per la sua [illegible] tura di cose italiane l'ebbe in America quando vi tornò la Duse nel suo tragico viaggio. Perchè essa era stata tanto colpita da uno scritto di lui intorno all'arte di lei, che lo chiamò con un telegramma, naturalmente; e l'ultimo capitolo di queste memorie, il diciannovesimo, è dedicato alla Duse. Sappiamo così poco e noto di quello che vide [e] pati e disse in quei giorni la grande attrice, val la pena di riferire qualche parte dei ricordi dello Young.

« Prima ancor che la vedessi, ne sentii la voce. Mi diceva che avrei dovuto aiutarla ed esserle amico, e come s'avanzò e mi prese la mano, mi disse che sentiva il bisogno di dirmi che pochi avevano inteso la sua « forza interiore » come me, e che quel che avevo scritto aveva cambiato i suoi sentimenti rispetto al viaggio in America. Udir tali cose, e tanto inattese, e così gentilmente dette e con tal tono di urgenza, mi lasciò senza parola per il momento, e m'accontentai di star a guardarla, mentre parlava. Non l'avevo mai vista prima sulla scena. Era piuttosto piccina, e si potrebbe dire insignificante [illegible] era bella, ma era più che bella. Era vestita d'un abito scuro, semplice e di buon gusto, con leggeri [illegible] alla gola ed ai polsi. I suoi capelli neri, soltanto appena grigi, eran tirati soffici e liberi verso il collo. Non portava gioielli e le sue famose mani eran senz'anelli. A prima vista il suo volto esprimeva soltanto dolcezza ed una grande sensibilità, ma se lo guardavi attentamente vi scoprivi una volontà intensa. E potevi capire che nei suoi occhi potevan esser molte altre cose che quella specie di quieta passione che vi si leggeva ora. La sua voce, un po' rauca e non molto potente, sembrava naturale e pure stranamente stimolante ».

Non ci son rivelazioni o aneddoti nel racconto che lo Young fa del colloquio estremamente vago, come credo fossero spesso quelli della Duse, che suggerivan e facevan nascere molti sentimenti [con]fusi. Ma val la pena di dire che lo Young è condotto a parlar della Duse parlando di Dante.

Giuseppe Prezzolini

MOSTRA ORGANIZZATA AGLI «ARTISTI D'ITALIA»

L'Associazione Artisti d'Italia organizza a Milano per l'autunno del 1951 una grande mostra nazionale d'arte contemporanea, con la partecipazione dei nostri più insigni pittori e scultori.

Questa mostra non vuol ripetere la Biennale di Venezia o la Quadriennale di Roma, ma vuol avere un suo particolare carattere e significato: offrire cioè una [illegible] e ben documentata presentazione dei singoli pittori e scultori [illegible] l'arte contemporanea. Così alla Mostra parteciperanno o con grandi sale [illegible] o con pareti Campigli, Sironi, Carrà, de Chirico, Savinio, Pir[an]dello, Ciarlo, Guidi, Rosai, Casorati, Tosi, De Pisis, Birolli, Morlotti, Saetti, Maccari, Tamburi, Capogrossi, Reggiani, Tomea, Ferrazzi, Bartoli, [illegible], Mafai, [illegible], Calò, Fabbri, Usellini, Carpi, Morelli, Meloni, De Grada, Cantatore, Vagnetti, Semeghini, Afro e Mirko Basaldella.

[illegible] cento associati e circa [illegible] artisti di fama nazionale, parteciperanno con un massimo di cinque opere ciascuno.

Poichè la Mostra si effettua a Milano, è parso al Consiglio Direttivo Nazionale dell'Associazione, che fosse opportuno dare anche ad artisti non associati, e perciò non invitati, che operano in questa città, il modo di poter partecipare alla grande manifestazione, esso ha perciò deciso di accogliere, nei limiti consentiti dallo spazio, le opere che costoro invieranno al giudizio della Giuria.

Presidente della Mostra è Francesco Flora, Presidente nazionale dell'Associazione Artisti d'Italia.

La Mostra sarà tenuta nei saloni del Palazzo Reale, ove già nella primavera del 1949, quando le sale erano tuttora in rovina, l'Associazione allestì la prima Mostra con pareti di fortuna, e consacrò quella sede alla sua naturale destinazione artistica.

● Conferenze sulla letteratura italiana contemporanea sono state tenute a Linz dal cav. Volpe, dal sig. Franz Riedl e dal dott. Fischiella. Cento allievi hanno partecipato quest'anno ai corsi di lingua italiana organizzati dal Comitato locale.

● La « Dante » di Montevideo ha organizzato un concerto vocale e strumentale di musiche verdiane per la commemorazione dell'illustre Maestro.

● Un corso di lingua italiana per ragazzi e per adulti, della durata di cinque [illegible] [illegible] Matsagi[?]

● L'anniversario della morte di Dante [è] stat[o] [illegible] a Rosario con una [illegible] [illegible] dott. Manfredo [illegible] [illegible] festazion[e] [illegible]

● A [illegible] oltre [illegible] corso di lingua [illegible] in corso di svolgimento [illegible] in programma di attuazione un corso di cultura contemporanea italiana e un ciclo di *lecturae Dantis*.

● Durante il periodo autunno 1950-estate 1951 il Comitato di Basilea ha svolto la seguente attività: tredici conferenze sul Trecento italiano, quattro manifestazioni musicali e una conferenza del prof. Gian Alberto dell'Acqua sul Caravaggio.

● La « Dante » di Budapest ha tenuto, durante la stagione estiva, tre corsi di lingua italiana.

● A Stoccarda [illegible] ha tenuto una conferenza su « Goethe e Gregorovius in Italia ».

● Al Lido di Roma è stata inaugurata una Sezione della « Dante » dipendente dal Comitato romano. Alla inaugurazione ha parlato agli intervenuti il presidente della nuova Sezione, prof. Aldo Greco, che ha svolto una conferenza su « Trilussa favolista moderno ».

Una larga partecipazione di iscritti ai corsi di lingua per stranieri ha confermato l'utilità dell'iniziativa del Comitato romano di istituire i corsi anche per la sessione estiva.

Direttore responsabile Pietro Bianchi[?]
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 699 Tribunale di Roma

PRIMIZIE ROMANE

Qualcuno ha lamentato che quest'anno le mostre romane tardino ad aprire i battenti ed è andato cercando i motivi di questo indugiare oltre il consueto, degli artisti fuori del centro ormai « classico » delle competizioni figurative. Tra i molti spunti ragionevoli è senza dubbio l'attesa della Quadriennale romana che impegna quasi più con le dispute che con l'effettivo travaglio della creazione artistica, il mondo, sempre in allarme, dei pittori e scultori del nostro ambiente.

Infatti, alla vigilia d'una esposizione che vuole assumere importanza davvero « nazionale » è quanto mai naturale che ciascuno vada facendo una specie di esame di coscienza per dedicare alla mostra ciò che ritiene migliore nella propria produzione artistica; visitando gli studi, in questi giorni, tra le tele e le sculture appena « sfornate » c'è quasi sempre un gruppo seminascosto agli occhi indiscreti; sono le opere dedicate alla Quadriennale; e auguriamoci che l'attesa, soprattutto nel livello artistico raggiunto, non vada delusa.

Ma non è poi vero che le gallerie d'arte se ne stiano a guardare e se anche si dovesse registrare un lieve ritardo sugli anni precedenti, perchè non attribuirlo alla lunga e luminosa estate che ha favorito (dobbiamo pensarlo) il lavoro degli artisti in campagna e l'indugio in quei luoghi di « ritiro » operoso che chiunque desidera, anche se considera la natura circostante « stupida » e senza significato per l'operare artistico?

Ecco, infatti, che persino qualche galleria d'arte che aveva diradato le esposizioni e aveva taciuto durante l'anno passato, si ridesta a nuova vita: così la « San Marco » la quale anche se in passato non sempre guardava per il sottile nella scelta dei propri artisti, tuttavia dette modo a tanti pittori e scultori di primo piano di affacciarsi con franchezza e coraggio a quella pericolosa ribalta che è via del Babuino. Oggi essa offre ospitalità a due artisti singolari: lo scultore David Malchin e il pittore Mordechai Levanon. Il primo, che appartiene al movimento sionistico « Hashomer Hazair » espone varie sculture, e soprattutto degli espressivi ritratti, che si ricollegano ad un gusto tradizionalista, in una evidente ricerca di valori espressivi, psicologici e d'una naturale eleganza. Specialmente nei busti femminili il naturalismo, frutto di esperienza consumata, è appena velato da una volontà di stile che, altrove, abbandona il campo ad una analisi non sempre equilibrata, ma tuttavia approfondita ed efficace: si direbbe che la vita un poco nomade dello scultore, che ha avuto modo di accostarsi a varie maniere plastiche, abbia lasciato in lui una curiosità vigile e pronta che ancora non si riassume in una vera e propria personalità riconoscibile; eppure riescono attraenti certe doti scultoree innegabili, che si rivelano, per così dire, allo stato immediato, senza passare neppure attraverso le esperienze impressionistiche dei primi anni del secolo.

Accanto a lui il pittore Levanon, presentato da un sintetico profilo di Carlo Levi, offre una maggiore complessità di problemi, perchè nelle sue tele, spesso accese e contrastanti nei colori, si incontrano le ingenue fantasticherie di Chagall, con una certa preoccupazione costruttiva, che induce l'artista ad un modo di comporre spezzato e « arroccato » da riportarci ad effetti di mosaici bizantini, là dove alla preoccupazione paesistica si sostituisce spontaneamente una visione evocatrice e addirittura simbolistica della realtà. A questo spirito « costruttivo » che si giova delle esperienze cubiste in un modo, per così dire, « allegorico » e prescinde dalla diretta visione degli oggetti (più evocabili in una specie di sogno ad occhi aperti) si usa dare un valore espressivo in relazione alle ricerche programmatiche di tutta una corrente di artisti di Israele, ma in fondo a questa via, che pur segna notevoli accenti e interessanti testimonianze, s'affaccia il pericolo d'un decorativismo integrale, che sta là, in agguato, dietro ogni manifestazione artistica che provenga da un sincero approfondimento etnico, alla base del quale non può esservi che una atavica negazione dei valori umanistici e più decisamente « classici ».

In un mondo decisamente opposto e che prende origine dalla felice improvvisazione caratteristica del gusto napoletano, ma in una reazione, a suo modo, al pittoricismo episodico, quotidiano, ci trasporta Rodolfo De Angelis con la sua mostra da « Chiurazzi », alla Vetrina, dove si accolgono dipinti in parte già discussi a Milano in mostre precedenti. Chi conosce il nome di questo neo-pittore (il quale del resto, ha una sua anzianità di servizio anche in questo campo, avendo esposto fin dal 1928 con i « Futuristi » alla « Galleria Pesaro ») lo ricorderà soprattutto per le felici invenzioni nel campo della canzonetta e del teatro; ma, ai nostri giorni, non dobbiamo meravigliarci di nulla quando siamo chiamati a considerarne le manifestazioni pittoriche o plastiche del nostro tempo: mentre, infatti, quasi per un fenomeno di reazione spontanea, di spirito « cenobistico » alcuni artisti si isolano in forme ermetiche, a ritmo « chiuso », e rifiutano di esser confusi con un'arte apparentemente poco meditata, estrosa e che si fonda sul « capriccio », altri invece dipingono, scolpiscono e disegnano per obbedire ad una loro facile vena espressiva che « ufficialmente », talvolta, trova in altri campi una più solida manifestazione. Così in questo caso: chi può negare alle tele napoletane di Rodolfo De Angelis, ai suoi dipinti che si accostano tanto da vicino a quelli « per grazia ricevuta » esposti nelle chiese dei marinai, una certa grazia divertente e una gioia coloristica, spesso bene assortita?

E, d'altra parte, come condannare coloro che preferiscono appendere nel loro studio o nella stanza da pranzo simili dipinti ingenui e « saputi » (nello stesso tempo) piuttosto che lasciarsi attrarre da complicate elucubrazioni culturali?

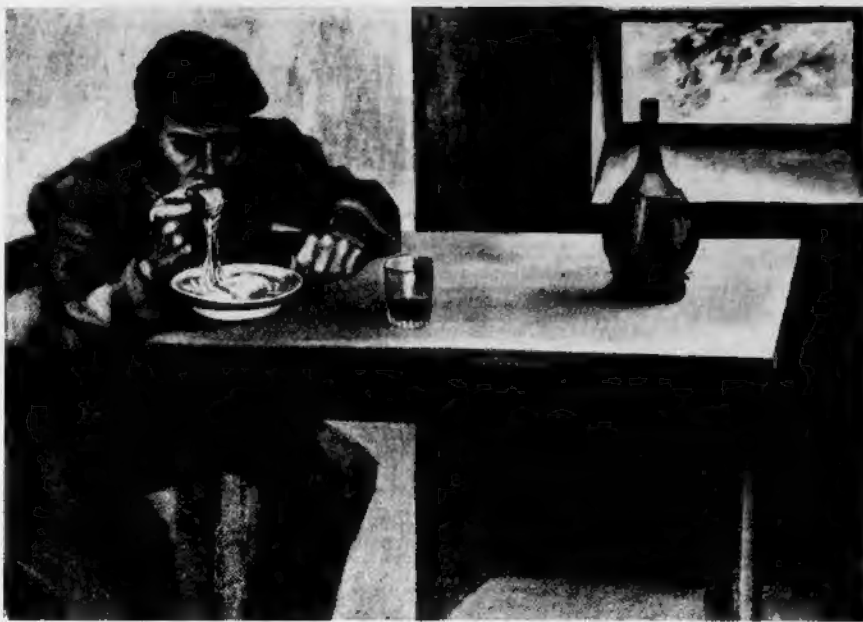
La Galleria del « Pincio » inaugura la serie delle sue mostre con una esposizione di grande risalto, anche perchè giunge quasi a dimostrazione d'un atteggiamento decisamente polemico che si va delineando nella moderna pittura italiana e non soltanto in questa: si tratta della mostra personale di Guttuso, che si presenta con un gruppo di pitture numeroso e in gran parte impegnativo. Come da tempo avevamo detto e scritto, era logico che l'esperienza astrattista di questo nostro singolare e forte artista sbocciasse in un ritrovamento di quei valori umani, vigorosamente espressivi, che già s'erano annunciati con le sue pitture più tipiche del primo tempo. Oggi, questa visione neo-realista del mondo assume per lui un significato morale e programmatico che sconfina dalla espressione artistica considerata in se stessa: ma noi guardiamo, intanto, alla pittura e nelle tele esposte non stentiamo a distinguere due gruppi di dipinti: uno che prende a pretesto una realtà sociale vista da vicino e talvolta troppo accentuata polemicamente, l'altro che codesta realtà sottintende o supera in una rappresentazione più vasta e poetica: e i soggetti mutano, il pittore guarda alla natura con animo teso e amaro, vede negli animali più violenti (il toro, per esempio) come una testimonianza d'una muta protesa contro il dolore della vita e diciamo subito che questo secondo gruppo è più carico di emozione, che più direttamente si trasmette al nostro animo; tanto più quando la natura è lasciata sola ad esprimere questa sorta di disperazione, come si vede nel bellissimo « Soratte » irriconoscibile nella tradizione tutt'altro che oraziana che ne fa il pittore, preso, invece, da un pensiero quasi tragico, suggerito forse da uno di quei momenti della campagna romana nei quali l'ambiente circostante sembra evocare antichissimi terrori, capaci di generare il mito.

A proposito del grande quadro dell'operaio a tavola, intitolato: « L'omo che mangia pasta asciutta » tutto solo, nell'immaginazione severa d'un ambiente squallido cui sorride appena un verde riflesso dall'esterno, piuttosto che sbrigarcela troppo semplicisticamente va notata la complessità dei problemi che Guttuso ha coraggiosamente affrontato: il difficile squadro che potrebbe riuscire decentrato e invece si costruisce con grande efficacia nel giuoco dei piani e dei colori: l'allusione caravaggesca che, però, non è affatto culturale o pedantesca, ma suggella una naturale aspirazione del gusto.

Meno convincono le poche nature morte troppo crudamente [illegible] nella luce e nel colore, e i quadri piccoli di paese, dove lo stile dell'artista è meno chiaro e riconoscibile. Quanto ai disegni, non diciamo cosa nuova ripetendo ch'essi sono tra i migliori del nostro tempo e che alcuni, portati a fondo quasi a colpi di scalpello contengono una vitalità piena e forte quale talvolta i quadri non raggiungono; Guttuso, infatti, è una natura di pittore « plastico » e il colore deve prima passare (quasi stridendo) attraverso le maglie della forma per assumere un vero significato.

Apparentemente svagato, con l'aria di mostrare agli amici qualche pittura, piuttosto che esporre, Sante Monachesi, ha « inventato » una minuscola Galleria « La Torretta » nel quartiere di Caravaggio, in quell'angolo dell'antiquario Sebasti, dove, ormai, non si gustano più soltanto opere antiche, ma, alla pari, si mostreranno poche, ma scelte pitture moderne.

Ottima idea, che potrà anche preludere a futuri più ampi sviluppi in un quartiere della nostra Roma ancora apparentemente ignaro di mostre ed esposizioni, per quanto storicamente così ricco di memorie artistiche. Tra le opere che il pittore ha disposto, accanto a ceramiche faentine e gustose paccottiglie settecentesche, sono particolarmente notevoli le « marine » dipinte con una sapiente giustezza di accordi, semplificate nella stesura quanto mai allusiva e schietta: in Monachesi è sempre vivo ed attuale un gusto impressionistico dei più sinceri, ed è peccato vederlo sbandare, per eccesso di curiosità culturale o per l'amore all'arabesco, talvolta in espressioni piacevoli ma poco impegnative. I paesaggi ora esposti, invece, testimoniano della sua pronta e acuta vitalità e segnano, con le forme di De Pisis, in Italia uno dei punti più interessanti ai quali può giungere la tradizione impressionistica.

Valerio Mariani

Renato Guttuso · L'omo che mangia pasta asciutta

IL SECOLO DI BORGOGNA A BRUXELLES

Attraverso una politica di matrimoni passati in predicati di abilità diplomatica, il ducato di Borgogna conobbe se non l'unità nazionale, uno splendore politico che in Filippo il Buono, figlio di Giovanni senza Paura assassinato dagli Armagnac sul ponte di Montereau il 10 settembre 1419, ebbe i suoi momenti più illustri. Filippo il Buono tirando le conclusioni della politica seguita dal padre e dal nonno, Filippo l'Ardito un Valois figlio cadetto di Re Giovanni II, riunisce i principati delle regioni che gli sono pervenute e consolida la sua posizione attraverso diverse riforme che noi diremmo centralizzanti; senza perdere contatto con la situazione interna della Francia, rivolge ai suoi Stati che sono davvero molteplici e vanno dalle Fiandre all'Hainaut, al Lussemburgo alla Borgogna ogni sua cura, agendo come un vero sovrano seppure vassallo dei re di Francia e dell'Imperatore. Lo « Stato borgognone » — l'antica Burgundia — si trova a essere indipendente e sovrano; alla sua testa l'inquieto Filippo il Buono corre i vari principati senza lasciare di sè, tuttavia, una impronta durabile. Ma, dovunque si rechi, ha bisogno di avere attorno una corte e un conforto: arazzi con scene della storia greca o romana, Carlomagno e i suoi paladini, Clovio — che passano per gli avi fondatori della casa di Borgogna, eccetera. Con le tappezzerie le molteplici cose che dall'artigianato finiscono all'arte e allora almeno conferivano tono e illustravano la corte, la vita sociale: scacchiere, armature, codici, miniature, cassoni da corredo. Soprattutto il duca aveva la passione dei libri riccamente illustrati, miniati; una turba di copisti e di illustratori lavorava a fornire la sua biblioteca.

I bisogni spirituali andavano dalla Bibbia o dalle Vite dei Santi, ai romanzi cavallereschi, alle traduzioni o ai testi di Boezio, Cicerone, Boccaccio. Modesto apporto invece la corte dette allo sviluppo della pittura che restava limitata alla « decorazione », all'ornamento: blasoni, scudi, fregi — seppure alla corte di Filippo fossero chiamati i più grandi artisti del tempo: Memling, Albert van Ouwaeter, Jean van Eyck, Van der Weyden. Van Eyck fu anzi mandato apposta alla corte del Portogallo per fare il ritratto di Isabella futura moglie di Filippo il Buono (il ritratto è poi scomparso, come ne sono scomparsi altri dello stesso tempo, di cui sono arrivate solo copie dell'epoca — così di certi ritratti dei principi).

Leo van Puyvelde già direttore generale dei Musei del Belgio, parlava in occasione della Mostra dei primitivi fiamminghi a Parigi nel 1947, di un « rinascimento fiammingo » come di un « rinascimento francese » al di fuori di ogni influenza italiana: le opere dei primitivi fiamminghi « hanno i caratteri generali del classicismo e dell'individualismo, ma posseggono ugualmente numerosi caratteri autoctoni ». E nella prefazione al catalogo della mostra attuale, a Bruxelles (arrivata qua dopo una lunga preparazione e sosta prima a Digione, poi ad Anversa), Em. Langui - Consigliere alle Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione belga, apre il suo discorso sulla importanza assunta dalla pittura « primitiva » fiamminga da un cinquantanni a oggi, e cita le « memorabili » esposizioni di Brugcs nel 1902 e 1907 come date della riabilitazione, — una svolta decisiva — e del ritorno allo studio critico di quest'arte che da qualche tempo noi ritroviamo dappertutto, ripropostaci a Parigi attraverso la mostra dei primitivi fiamminghi o tedeschi o francesi, o a Venezia e Bruges e Roma attraverso l'esposizione bellissima « Fiamminghi e Italia », o a Zurigo oppure a Rotterdam, attraverso le Mostre dell'Albertina di Vienna.

Il discorso sembra non si debba esaurire con facilità, nè sarà esaurito subito; a mano a mano che i tempi diventano difficili, e lo spirito rifugge dalla cronaca, le opere d'arte degli antichi diventano oggetto di culto, sempre affondando nello studio come in una ritualistica, i « ritratti » diventano il feticcio e i punti di riferimento non più di contestazioni per l'attribuzione o il « riconoscimento » dei personaggio, ma dell'attesa che diventa mito. L'arte rappresenta l'epoca in cui l'uomo nudo camminava sui fiori; e tutto era Eden.

Quest'epoca felice è arrivata fino a Courbet, a Monet, fino a Renoir. Dopo Renoir, l'« uomo » dei ritratti offertici è contratto e vizioso, è tragico: Picasso, Modigliani, Kokoschka o Marino non sono più gli intermediari di una figurazione pacifica ma piuttosto di una fuga che mette un pavido o un dubbioso al posto di un eroe nel pieno possesso del suo decoro; vorrei citare qua certi ritratti « militari » di Gericault, o il bel ritratto d'Alof de Wignacourt del Caravaggio, tralasciando i Cranach, i Duerer, Memlig, i Tiziano e Raffaello, Antonello da Messina, e finalmente i fiamminghi di cui qua a Bruxelles una volta di più si ripropone l'attualità « morale », la scoperta — l'intensità spirituale. E forse si spiega perchè di anno in anno, a parte i ritorni di fiamma verso certe tendenze, e i misteri del mercato anche collegati a qualche riscoperta e tardiva valorizzazione, al gusto, alla moda, alla cultura, si spiega dunque perchè, alla fine, le opere che girano di mostra in mostra siano sempre le medesime, quelle che si ritrovano in ogni buon catalogo, in ogni monografia, in ogni studio anche modesto di storia dell'arte. C'è in questo correre all'indietro, nella ricerca del tempo passato, non solamente proustiano, una sorta di bovarismo intellettuale, il piacere di vedersi come si vorrebbe essere, non quali siamo, il tentativo irrazionale ma angoscioso di ricreare su modelli decisi e controllati un volto, un ritratto.

E tanto meglio se questo, come a Bruxelles o ieri a Digione e Anversa, è corredato anche dal patrimonio che al personaggio atteso si ricollega: arazzi, gioielli, libri, codici, armi, mobili. All'uomo di Memling o di Roger van Weyden o dei molti sconosciuti Maestri che tuttavia vivono anche senza un nome esatto, non fa difetto la cornice, il quadro. La Borgogna dei diversi Filippi e di Carlo V ebbe la sua mirabile civiltà, e la fede, la pietà cristiana furono i primi momenti di ispirazione dai quali risalire alla vita cotidiana. Dal breviario miniato alla tomba monumentale l'Uomo che seppure fiammingo o borgognone non era un « primitivo », ritorna e si propone al nostro occhio, al nostro giudizio non più pezzo da museo ma presenza viva, continua, che nella fattispecie di quest'arte tanto prossima alle cose « reali », alla « natura », alla « verità », assume un suo patetico moto, una dolcezza oggi rivoluzionaria.

Renato Giani

Levanon · Paesaggio di Shaar Hagai

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA PROBLEMATICA DELL'UMANESIMO

Se il criterio più spontaneamente postulato per una ricerca storiografica è quello della cosiddetta « obbiettività », si avverte d'altro canto che il limite di ogni ricostruzione storica consiste nell'imprescindibile adesione ad una certa ideologia o visione della vita. Una storia che non voglia ridursi a mero catalogo di nomi, ad assurdo repertorio di dati e di date, senza senso appunto perchè senza interpretazione, non può scriversi che da un certo punto di vista, entro un certo angolo prospettico; di qui l'opportunità, per lo storico, di non irrigidirsi su uno schema, ritenendolo unico e infallibile e di sforzarsi invece di integrare la propria inevitabile condizione « ideocentrica » con l'interesse e il rispetto verso posizioni discordanti dalle proprie. La necessità di adeguarsi con cautela ad una certa angolazione prospettica tanto più si avverte nello studio di certi periodi o fasi della storia umana, che, per complessità di concezioni, intreccio di problemi, ricchezza di motivi spirituali, maggior resistenza presentano ad ogni tentativo di illustrarne e penetrarne l'articolata fenomenologia. Si pensi al problema dell'Umanesimo: ad arrestarci alla trattazione sommaria che ogni bravo manuale ad uso dei Licei ce ne offre, tutto sembra chiaro, pacifico; ma basta addentrarsi nella selva della bibliografia, ricercare i testi-chiave su cui i compilatori si sostengono, per ritrovarsi dinanzi una serie di interrogativi che sarebbe ingenuo tentar di sbrigare in poche righe.

Che cosa fu dunque l'Umanesimo? Quali i termini esatti su cui fondare una distinzione fra questo e l'altro concetto — più estensivo — di Rinascimento? E' storicamente possibile inquadrare il fenomeno entro una rigorosa cornice cronologica o più vale seguirne — senza irrigidirsi su artificiose frontiere spazio-temporali — la linea di maturazione e di svolgimento in quei pensatori, scrittori, artisti in cui il fervido zelo per le « humanae litterae » fermentò in una condizione nuova di cultura e di civiltà? E quali i rapporti — di assimilazione, di opposizione o di scambio — tra Oriente e Occidente, tra Romanità e Germanesimo, tra mondo pagano e mondo cristiano, tra Greci, Latini e Arabi, tra Platone e Cicerone, tra Aristotele e Cristo, tra spirito e materia, tra natura e uomo, in quella complessa e sconcertante gestazione, che si sarebbe sostanzialmente concretata in una palingenesi storica dell'Occidente?

A questa densa e frastagliata problematica ci riporta quella *Storia dell'Umanesimo* di Giuseppe Toffanin (Zanichelli, 1950, voll. I, II, III) che, sia pure variamente discussa e discutibile (i tre volumi, di cui essa si compone, già da tempo avevano visto la luce, isolatamente e non secondo l'ordine di organica progressione in cui ora si presentano) crediamo rappresentanti in Italia la più ampia esplorazione su un « campo di cultura » così tormentato e discorde (l'opera presenta — nel suo disegno sostanziale — « la storia degli studi classici, dal loro primo risorgere dopo il mille, a oggi, cioè lungo il secondo millennio », inserita nella storia della cultura occidentale). Quale l'intuizione innovatrice sui cui tutta l'opera gravita? E' una interpretazione dell'Umanesimo decisamente contrastante con i moduli della storiografia idealistica — da ricollegarsi ai criteri e allo spirito della storiografia romantico-protestante — secondo cui l'Umanesimo rappresenta, in antitesi con la tradizione medioevale, scolastica, dogmatica, oscurantista, il momento di un naturale risveglio (sollecitato dalla riscoperta del mondo classico) dello spirito dell'uomo alla libertà di ricerca, alla coscienza della propria dignità ed eccellenza e virtù creatrice, sì da scrollare le incrostazioni di teorie filosofiche ormai insterilite, preparando l'avvento di una nuova concezione del mondo, di una filosofia nuova (era questa l'interpretazione difesa, tra gli altri, dal Burckhardt, dal De Sanctis, dal Nietzsche). Secondo il Toffanin non solo è decisamente rifiutato il distacco che una volta si soleva porre tra Medioevo e Rinascimento (rifiuto al quale del resto altri, per diversa vie, era pervenuto) ma, rovesciando la vecchia posizione si intende l'Umanesimo come momento di ripresa e di riscossa cristiana contro quella « gran frattura della tradizione latina » costituita dal sec. XIII (« l'arabo secolo » del Gravina) decisamente improntato dal predominante naturalismo averroista (scientismo pagano) contro cui muoverà, nel solco della fede dei Padri e della « sapienza » dei classici, la reazione umanistica: ecco perchè il sec. XIII — il secolo della filosofia e dei Comuni — può essere assunto dal Toffanin come « punto di confine » tra Medioevo e Rinascimento, termine « a quo » della sua indagine. Impugnando così l'idea — difesa dal Michelet, dal Burckhardt, dal Carducci — che tra la Roma pagana e quella cristiana non vi fosse rapporto e che al Cristianesimo fosse da addebitarsi il tenebroso imbarbarimento del Medioevo, il Toffanin sostiene la continuità della tradizione umanistica (dalla caduta dell'Impero Romano in poi) la cui fondamentale crisi (e questa è la tesi sviluppata nel I volume della *Storia*, il cui titolo è appunto *Il secolo senza Roma*) sarebbe rappresentata dalla eclissi della tradizione latina e romana nel secolo XIII di fronte all'incalzante fisicismo ellenistico e arabizzante — crisi simbolicamente esemplata nella antitesi tra scienza e sapienza, Bacone contro Cicerone, Parigi contro Roma.

L'umanesimo italiano (seconda parte della *Storia*, seppur concepita e scritta anteriormente alla prima) sviluppa con maggiore ricchezza di sondaggi e di documenti relativi all'ambiente italiano quelle intuizioni cui già abbiamo fatto cenno; ciò che l'autore si propone — secondo un principio su cui resta ben saldo — è di dar risalto all'Umanesimo come a una corrente a sè del Rinascimento, respingendo inoltre la tesi burckhardtiana — e già merito del Walser era l'averne documentato l'insostenibilità — secondo cui l'Umanesimo era stato un risveglio e un movimento paganeggiante. Preme invece al Toffanin dimostrare — muovendo dal « gran momento quando, tra il sec. XII e XIII, la giovine, disfrenata scienza della natura varca le soglie dei monasteri, si insedia nelle loro biblioteche; mette da parte i codici della sapienza, *ciò che la Pietà del Medioevo non si era mai sognata di fare*... diffondendo nell'aria uno scontento in cui l'antichità classica e l'idea tradizionale di Dio son compromesse a un tempo... » — come il fiorire principe dell'umanesimo sia cattolico, di un cattolicesimo che non rifiuta la « sapienza » dei classici — si pensi al rilievo assunto dalle correnti filosofiche platonizzanti — ma di quella, alleata alla fede dei Padri, si fa scudo contro il pericolo della « scienza » anticristiana (che gli Arabi, nel '200, avevano ricondotto nella cultura), contro l'aristotelismo eretico, contro la scolastica corrotta. Non parrà dunque strano che il Toffanin consideri il periodo delle origini della storia della Chiesa concluso appunto dall'Umanesimo, nel quale il grande Istituto cristiano e romano si rinsalda, preparandosi ad affrontare il duro assalto della *Protesta* germanica; non solo, ma lo storico tiene anche a precisare che, nonostante sì fervido culto della « sapienza » precristiana, almeno sino al Ficino e al Pico « non c'è parola d'umanista che comprometta la ortodossia ».

Se Petrarca e Boccaccio Coluccio Salutati e Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla e Flavio Biondo possono considerarsi tra i più significativi rappresentanti dell'Umanesimo italiano, anche l'Umanesimo europeo — a cui il Toffanin dedica il terzo volume della sua *Storia* *La fine del Logos* — ha i suoi evangelisti, Tommaso Moro ed Erasmo da Rotterdam, il francese Guglielmo Budé e lo spagnolo Ludovico Vives; così come Lutero e Melantone, Zuinglio e Calvino rappresentano gli evangelisti della Riforma.

Dopo alcune ricerche dedicate all'ultima reincarnazione del Logos nei Paesi Bassi e all'ultimo umanista italiano, il Vico, l'autore conclude la sua *Storia* con un denso studio sugli *Eredi dell'Umanesimo*, in cui, da una sottile ricostruzione della genesi dell'*esprit classique* in Francia (volterianesimo e illuminismo antiumanistico) si giunge, alle soglie dell'epoca contemporanea, al neoumanesimo romantico (Goethe, Fichte, Nietzsche) che, attraverso il filtro dell'eredità luterana decisamente ripudiava quel ponte tra uomo e *logos*, Cristo e Sapienza che l'Umanesimo un giorno aveva gettato.

Non apriremo qui un lungo discorso sui dubbi e i dissensi che ha suscitato e suscita la *Storia* del Toffanin, in particolare per quell'idea-chiave dell'Umanesimo antiscientista e filocattolico che in essa vi si sostiene (si ricordino, fra le altre, le riserve avanzate da due studiosi di così diverso orientamento, il Russo e il Casnati). Singolare il fatto (da notarsi qui d'incidenza) che il Gramsci concordasse con certe soluzioni del Toffanin, accolte a sostegno di una tesi impostata su ragioni ideologiche ben diverse: l'Umanesimo avrebbe sì, per il comune impulso *antidemocratico* ed *antieretico*, una non superficiale affinità con la *scolastica*, nè vi sarebbe tra esso e la Riforma — antiromana e antilatina — rapporti di dipendenza; ma sfuggirebbe al Toffanin, per non aver approfondito il fenomeno « in connessione con i fatti economici e politici che si svolgevano in Italia contemporaneamente », la possibilità di intendere che « l'Umanesimo fu un fatto reazionario della cultura perchè tutta la società italiana stava diventando reazionaria »: (*Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, 1949, p. 36). E' qui palese come la critica funzionale a un'ideologia finisca per irrigidirsi su posizioni unilaterali: come non diffidare di una interpretazione che esaurisce il senso e il valore dell'Umanesimo in quello di « sovrastruttura » di quella società italiana in cui, con un processo involutivo la borghesia comunale del duecento, eretica antiuniversalistica e democratica, si sarebbe trasformata nel nuovo ceto dirigente — clericale, antipopolare, antiscientista — espressione della vittoriosa proprietà terriera?

Per tornare al Toffanin, le sue conclusioni più discutibili sono forse diretta conseguenza di un certo irrigidimento schematico che tende a bloccare l'interpretazione dell'Umanesimo entro i limiti di una corrente, tentandone la caratterizzazione più sulla base di documentazioni teoriche che di una profonda penetrazione dello spirito di tutta una civiltà quale si afferma, con il Rinascimento, nel campo delle arti e delle lettere. Leggendo le dotte pagine del Toffanin, così ricche di citazioni testuali e critiche, si ha talora la sensazione che l'equivoco storico sia meno improbabile là dove ci si appoggi esclusivamente a ragioni critico-teoriche non appoggiate all'organica ricostruzione di personalità nel complessivo quadro storico del suo tempo. (Per ciò che riguarda la critica della metodologia storicistica — di quel « modo di leggere post-umanistico » secondo cui « intendere significa scoprire l'autore non nella sua sostanza immutabile ed eterna (alla quale si crede quant'è possibile in un tempo che non crede a cose immutabili ed eterne), ma nei suoi rapporti terreni... con altri autori o ambienti » avrebbe forse giovato a impostare su un piano più largo la possibilità di un rapporto concreto tra metodo critico storicistico e visione cristiana della vita e della cultura).

Per concludere se non possiamo oramai accogliere più il *cliché* di un umanesimo ateo e anticristiano, ci sembra parimente lecito avanzare qualche dubbio circa la tesi di un umanesimo « cattolico » — in cui la « sapientia » si schiera contro la « scienza », le discipline morali contro quelle fisiche — inteso come proseguimento di quella tradizione classico-patristica che il « secolo senza Roma » avrebbe spezzato. La storia è sempre rinnovamento e integrazione in cui gli antichi valori non si superano ma si approfondiscono e si inverano. Per questo a noi pare che anche l'Umanesimo non fosse un semplice ricongiungimento con il passato ma un momento nuovo della cultura, dello spirito dell'uomo: « Non ritorno al passato — scrive il Flora — ma studio dell'antichità e delle testimonianze dei padri, mosso da un nuovo valore umano, che ricercando la sua vera tradizione terrestre, rende modernamente cristiana la parte incorruttibile della paganità ». Anche se, per altro verso, è innegabile che dalla degenerazione di quella riaffermata coscienza del valore dell'io — che nel momento umanistico affonda in qualche modo le proprie radici — lieviteranno per la civiltà d'occidente pericolosi fermenti.

Alberto Frattini

GIOVANNI PASCOLI E GLI SCOLOPI

« Ma sai che voglio fare un volumetto di prosa e poesia: la mia infanzia, il mio Collegio, la mia Urbino, i miei maestri, i miei compagni, i miei luoghi, la mia patria spirituale? quest'anno. La commemorazione del nostro Rettore sarà una parte del volume ». Così Giovanni Pascoli scriveva al canonico urbinate Tommaso Ricciarelli in un momento in cui una folla di ricordi lo riportava all'indimenticato soggiorno di Urbino con la visione da prima serena della sua infanzia, poi, in seguito alla tragica scomparsa del padre, turbata dall'incerto avvenire della sua giovinezza. Quale mondo poetico avrebbe egli rivelato in questo volume nel quale le figure dei suoi maestri si sarebbero alternate con quelle dei suoi condiscepoli i ricordi, delle lontane letture coi primi vagheggiamenti poetici della sua fantasia! Pur troppo anche questo mondo poetico lasciò che svanisse fra i sogni di lavori lungamente accarezzati e mai realizzati.

Ma nè allora nè più tardi gli riuscì di fare neppure una rapida visita alla sua Urbino, nonostante le promesse ripetutamente fatte, i propositi più volte ribaditi agli amici, i rapporti amichevoli con alcuni Scolopi, che tenevano vivo in lui tale desiderio, tale proposito. A questi rapporti ci riconduce un ricco e illustrato volume del P. Pasquale Vannucci (*Pascoli e gli Scolopi, con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli*, A. Signorelli, Roma, 1950, pp. VII-353), il quale cogli stessi criteri seguiti nel volume *Carducci e gli Scolopi* (Signorelli, Roma, 1936) ha voluto mettere in chiara luce non tanto la vita scolastica trascorsa dal Pascoli nel Collegio « Raffaello » di Urbino, tenuto allora dai Padri delle Scuole Pie quanto l'influsso che que' suoi maestri possano avere avuto sulla formazione del suo mondo spirituale. I capitoli dedicati ad Alessandro Serpieri, rettore del Collegio e scrupolosissimo educatore, al carducciano « Cecco frate » e ai Padri Mauro Ricci e Geronte Cei, che furono più o meno a lungo suoi maestri e la sua guida spirituale nel periodo che va dal 1862 al 1871, non interessano tanto per le notizie raccolte intorno ad essi quanto per l'azione educativa che dalla cattedra e fuori della cattedra, con la parola e cogli scritti esercitarono sul ragazzo e sul giovane. Numerose testimonianze, offerte anche dal carteggio dello stesso Pascoli, comprovano dovviziosamente questa influenza, che fu più profonda e più ampia di quanto non appaia a prima vista, tanto da aiutarci a comprendere meglio non solo il culto appassionato per l'antichità classica nella cui atmosfera di rinnovata umanità si muove gran parte degli elementi ispiratori della sua arte, ma anche l'amore della scienza, dell'Italia e della fraternità umana che alimentarono spesso la sua poesia e lo spirito contemplativo delle cose e della natura, che non di rado è come la linfa vitale delle sue creazioni poetiche. Queste pagine ci dànno copiosi e interessanti elementi per ricostruire il soggiorno urbinate del giovanissimo Poeta negli anni della sua lenta e graduale preparazione alla conquista del sapere e soprattutto alla formazione di quella sua individualità artistica che si svilupperà e s'imporrà solo più tardi, dopo tante delusioni e tante amarezze, che incideranno profondamente nell'anima e nell'arte del Pascoli.

L'opera degli Scolopi però non si arresta qui; il Vannucci ha completato il volume dedicandone quasi la metà ai rapporti che il Pascoli ha avuti col P. Ermenegildo Pistelli e col P. Luigi Pietrobono, pur essi scolopi, che erano a lui legati da schietta stima ed effettuosità: egli li ha illustrati valendosi assai spesso del ricco carteggio, tuttora inedito, intercorso tra loro e il Poeta: un carteggio preziosissimo perchè suggerito quasi sempre dalle poesie o dagli studi danteschi del Pascoli, che i due amici ed ammiratori seguivano con trepidante simpatia non risparmiandogli consigli, osservazioni, riserve e approvazioni in mezzo alla quasi generale indifferenza o addirittura incomprensione della critica. Questa parte del volume ha per noi un valore singolare perchè contribuisce ad illuminare il carattere assai difficile e scontroso del Poeta aiutandoci a farci conoscere quella sua ipersensibilità che lo rendeva ombroso e intollerabile d'ogni rilievo, anche se fatto da amici e col massimo garbo, e introducendoci nei misteriosi meandri di quella sua anima inquieta e volubile, agitata sempre da dubbi e da perchè.

La storia dei rapporti pascoliani col Pistelli e col Pietrobono, due critici di finissimo gusto, che seppero penetrare, prima di tanti altri, nel segreto dell'arte dell'amico, scoprendone anche i lati deboli, costituisce un notevole contributo alla storia e alla fortuna della poesia pascoliana, perchè il Pascoli si apre candidamente con essi, dando libero sfogo alle sue delusioni, ai suoi rancori, alle sue speranze, ai suoi giudizi sugli studiosi e sui critici viventi non sempre ponderati e giusti, dettati talvolta dalle prime impressioni o da risentimenti, in modo che ci rivelano certi lati del suo mondo interiore velato da strane ombrosità, turbato da ingenue inquietudini, sorretto da radicate aspirazioni e spesso oppresso dal senso del mistero. Come non cogliere, per dare un esempio, in queste effusioni spontanee il senso del peso e del disagio che gli procurava l'obbligo dell'insegnamento, perchè lo strappava ai dolci colloqui con le Muse, che lo volevano tutto per sè, lusingandolo col sorriso di sogni poetici danzantigli nella fantasia in una continua successione? Questo atteggiamento ci richiama il dissidio dell'Ariosto col suo Ippolito d'Este, che voleva da lui continui servigi di solerte cortigiano e non « corbellerie » poetiche, come giudicava le ottave del suo *Orlando*; anche il Pascoli anelava con tutta l'anima ad essere lasciato a meditare nella solitudine di Castelvecchio per potere liberamente inseguire e fermare i fantasmi della poesia, senza essere distratto dal pensiero dell'insegnamento, che lo chiamava a Messina, a Pisa, a Bologna. Non che il Pascoli non sentisse la bellezza e la santità della missione didattica; anzi appunto perchè comprendeva che la serietà dell'insegnamento esige dal docente un'attività coscienziosa e assidua che può richiedere, se necessario, anche il sacrificio di quelle superiori soddisfazioni che l'arte sola sa donare, si sentiva fra le due occupazioni a disagio e scontento, e per questo desiderava ardentemente di essere liberato dagli obblighi scolastici, che, nel travaglio della sua anima tutta dominata dalla febbre della poesia, avevano finito col prendere un posto meno importante. Pur troppo questa aspirazione alla libertà, per potersi consacrare senza alcuna restrizione all'arte, non fu mai appagata; ma, mentre l'Ariosto, sia pur brontolando, si adattò con poco sforzo alla ingrata realtà della vita cortigiana, senza dover per questo rinunziare ai colloqui con le Muse, il Pascoli, pur conscio della gravità dell'insegnamento, se ne fece una croce che lo accompagnò amareggiandolo da Messina a Pisa a Bologna, senza mai riuscire a trovare in sè stesso il giusto equilibrio fra le esigenze della poesia e quelle della scuola.

Giuseppe Fatini

LA PAURA DEL COMUNISMO

Due amici ex-compagni di scuola e scrittori intelligenti, sono i protagonisti di questo lungo romanzo epistolare che potrebbe, anche, dirsi la storia del loro viaggio dal fascismo al Comunismo (1).

M. Venturoli, un borghese che crede di essere liberale, espone all'amico i suoi dubbi, le sue riserve, le sue paure del Comunismo e R. Zangrandi, il comunista diventato tale « a forza di discutere con i borghesi », affronta ed esamina le diffidenze e paure dell'amico e, in genere, degli intellettuali borghesi, allo scopo di dimostrare che la paura del Comunismo è creata dai pregiudizi della società capitalistica agonizzante e che tutte le paure possono essere superate con una serena discussione.

La fine del romanzo è molto simile al principio. Nello scrivere la prima lettera il Venturoli pensava: « Se Zangrandi è comunista sono anch'io comunista »; nell'ultima scrive: « se oggi non lo sono... certamente un giorno sarò comunista » e si potrebbe finire: come volevasi dimostrare.

Nell'introduzione, l'Editore afferma che il libro non è inventato, che, anzi, non è che la continuazione di un colloquio disinteressato, ma devo confessare che, leggendo il volume, non sono riuscito a vincere la sensazione di qualche cosa di artificioso, di combinato e, spesso, di propagandistico. In realtà, il liberalismo di Venturoli non è molto consistente nè molto agguerrito e rivela, quasi ad ogni pagina, uno spirito eccessivamente irenico; il comunismo « disarmato e senza griglie » di Zangrandi è poco marxista e perfino troppo comprensivo, se paragonato a quello che agisce nei vari paesi. Piace il tono umano del dialogo; si ammirano le suggestive analisi e rievocazioni del Venturoli che, qua e là, ci fanno pensare a pagine di diario e di autobiografia. La discussione investe temi e problemi ed esperienze che turbano, mettendo in luce l'ingiustizia e i gravi disordini del mondo, e il volume è senza dubbio una testimonianza di un momento politico e di una polemica non destinata a finire troppo presto, ma le pagine del libro scoprono anche i pregiudizi politici e religiosi di ciascuno dei due protagonisti.

E' stato osservato da qualcuno che, più che un dialogo, il libro è un monologo nel quale il V. offre l'occasione favorevole a Z., per una propaganda comunistica, con la vana illusione, propria di alcuni ambienti borghesi e intellettuali, di un sognato comunismo idilliaco che non mostra il muso imbrattato di sangue, che salverebbe la libertà culturale e spirituale e la persona umana, di un comunismo, cioè, che non fa paura. Falsa rappresentazione ed errore pericoloso perchè, rinnegando e combattendo i principi del Cristianesimo, col suo totalitarismo e materialismo, il Comunismo fa, e deve fare, paura ad ogni spirito libero.

u. p.

(1) VENTUROLI e ZANGRANDI: *Dizionario della paura*, Nistri e Lischi 1951.

Fantasie e meditazioni di ONORATO TESCARI, edito da « La Scuola »; Brescia, 1951.

« La cultura intensamente sentita diviene vita » dice l'insegna sotto cui stanno queste *Fantasie e meditazioni* di Onorato Tescari.

Il quale ci comunica effettivamente quel senso ambientale dell'antichità che deriva solo da una attenta lettura degli autori ma, direi, dal porre una fondamentale eguaglianza, fra noi e quelli che ci hanno preceduto. Eguaglianza dovuta allo stesso problema del « che cosa è la vita », che qua e là diviene più evidente (« Io obbedisco al bisogno di venire a visitare quello che fu il tuo sepolcro, o Lùpula »).

Ed ecco anche la ragione di molti temi delle fantasie: la morte di Lucrezio, la morte di Seneca, di Ovidio e di Orazio; e poi una osservazione sul senso che ha la vita per Epicuro. E lo stesso impulso spinge a una ricostruzione della morte di Acilio Glabrione dovuta a Diocleziano (« Lupula »).

Queste descrizioni, che sono anche meditazioni indirette, di morti di pagani sono le cose più belle (più belle delle fantasie greche), perchè più affini all'uomo, a un letterato turbato, e indotto da quel che sta succedendo a ripensare le figure di una cultura in piena crisi.

La ricostruzione, nata da una pacata amarezza e da un distacco dal tempo nostro, spinge proprio per questo alla meditazione sul medesimo.

● La mostra del Tiepolo a Venezia è stata visitata da un gruppo di soci della « Dante » di Thiene. La comitiva era guidata dal prof. Antonio Zuccato.

CESARE E CLEOPATRA

Un'occhiata al *curriculum* drammatico shawiano: *Widowers' Houses* (1892), *Arms and the Man* (1894), *Candida* (1895), *Plays Pleasant and Unpleasant* (1898), *The quintessence of ibsenism* (1898), *The perfect wagnerite* (1898), *Mrs. Warren's Profession* (1898), *The Philanderer* (1898), *The man of Destiny* (1898), *Caesar and Cleopatra* (1901), *Man and Superman* (1903), *Pygmalyon* (1903), *Major Barbara* (1905), *John Bull's other Island* (1907), *Doctor's Dilemma* (1908), *Androclus and the Lion* (1913), *Heartbreak House* (1919), *Back to Methuselah* (1920), *Saint Joan* (1923): le commedie maggiori.

Si osservi la collocazione del *Cesare* al culmine di un'onda portante, che si ripeterà meno repentina ma forse più gonfia, e avrà nel '23 al vertice la *Santa Giovanna*.

Nel complesso l'imbalsamazione critica, in quando Shaw resista come spettacolo, è illecita e quasi impossibile. Ma si hanno almeno quei due punti di riferimento assoluti: il *Cesare* e la *Santa Giovanna*, da impiegare con qualche speranza di chiarificazione.

Il *Cesare* viene dopo una satira del sentimentalismo (*The Philanderer*), una satira di Napoleone (*The man of Destiny*), e precede di poco la satira del superuomo (*Man and Superman*) sempre battuto dalla *life force* femminile (dopo le altre, altrettanto significanti opere del '98): il ciclo analitico distruttivo iniziato nel '92, che ha per oggetto le piccole ipocrisie della società, culmina nella sintesi storica.

Shaw non diede mai l'impressione di essersi infilata la puntualità dei cicli, e tuttavia si può affermare che ove il suo gioco fosse condotto all'infinito, infinite altre onde avrebbero in cresta insigni personaggi storici: infatti nessun *predicatore* più *vestito da saltimbanco*, nessun moralizzatore, qual è in definitiva lo Shaw, può trovare migliore e più edificante esemplificazione che nei personaggi della storia, come quelli che son già pronti e accomodati nella fantasia dell'ascoltatore, sì che l'urto polemico cagiona tante scintille da tenere facilmente luogo di fiammata. D'altronde, il naturale bisogno di ricostruire là dove si distrugge, che è il più vero indice della grandezza, conduce anche lo Shaw, nella sua nota ascesa verso l'ottimismo, alla ricerca dei valori quanto più possibile stabili: che è una curiosa concessione e una valida spia, per un sovvertitore patentato.

Noi provvisoriamente affermeremmo che il fondamento dell'arte shawiana non è, come si è creduto a lungo, nel disprezzo o nella superbia intellettuale; tanto meno nell'odio per una cultura e per una società che troppo gli servono e gli danno: la stessa *forma mentis* fabiana dello Shaw ci induce a credere che molto spesso si tratti di amore e di fede che la pretendono a smuovere montagne, a mettere in vibrazione ciò che è inerte.

Sotto alle pigre e concrezionate masse della moderna società, Shaw vede pure l'essenziale, come la natura che opera a dispetto e a vantaggio dell'uomo, e l'amore, di cui qualcuno ha lasciato un messaggio, un'idea platonica, bene o male appetita dall'uomo. Se poi le pretese mine non son che petardi, o se son mine e petardi insieme, e noi preferiamo concentrare l'attenzione sul fatto luminoso che ci abbacina gradevolmente, piuttosto che su quello meccanico che ci traumatizza spiacevolmente, dipenderà da ciò che lo Shaw è più conferenziere che poeta: per compiere l'immagine, un esperto di pirotecnica teatrale, e un filosofo a scoppio ritardato. Donde la nostra affermazione, già fatta anche a proposito di altra sua opera qui recensita, che lo spettatore moderno avverte curiosi spostamenti nei valori shawiani, così che l'ultima burla giocataci dal grande Irlandese, sarà proprio nel trasmutarsi apparente del suo messaggio, i cui valori, apparsi allora anarchici e sovversivi, andranno sempre più acquistando senso normalizzatore e moralizzante.

L'opinione del Chesterton, a questo proposito, ha il valore di un tema che nessuna variazione potrebbe sostanzialmente adulterare: « Shaw è contro l'illegalità dei socialisti, non meno di quella degli idealisti. Contro i vincoli coniugali ma anche contro quelli, più duri e irragionevoli, dell'amore illecito. Ride dell'infallibilità teocratica, ma anche di quella degli scienziati ». Chi lo avrebbe detto, allora, che Shaw sarebbe stato un giorno da prender quasi come modello di equilibrio e moderazione?

●

Il che comporta, tra l'altro, gravissimi problemi di resa, e quindi di regia teatrale. Se il dialogo shawiano ci giunge ormai molto diversamente significante e, soprattutto, svirilizzato (si pensi alla consuetudine e dimestichezza raggiunte attraverso epigoni e imitatori, con l'ironia, l'umorismo, il sarcasmo dello Shaw), quali significati dovremo sottolineare e a quale teatralità appigliarci? E' pur vero, anche se piatta osservazione, che la sorpresa teatrale dello Shaw è nella battuta o nello sviluppo di battute che, dall'assurdo comunemente inteso, conducono alla logicità shawianamente affermata. Quando la progressione tipica di tal discorrere era ancora segreta, si poteva facilmente confidare in effetti teatrali; ma oggi? Peggio ancora (diciamo, per un regista): quando l'oggetto principale dell'attenzione era la disumanità apparente e la sconcordanza con il senso comune, si potevano dosare gli spunti superficiali e contare sulle reazioni di superficie; ma oggi che affiora l'umano con prepotenza sanguigna, come si potrà suggerire al pubblico di penetrarne la sostanza, senza essere continuamente sviato dai residui (pochi, ma non tutti superati), della sorpresa? Si noti che cercheremo di intendere le insufficienze (secondo noi più che scusabili, fatali) della regia di F. Enriquez e dell'interpretazione molto discussa di R. Ricci.

Agli inizi del '900, appena usciti dalla plumbea gravità dell'epoca Vittoriana, con tanti pennacchi prussiani in giro e tanto niccianesimo nell'aria, questo Cesare dimesso appariva una satira feroce degli eroi e un attacco iconoclasta agli idoli terreni. Oggi, si avverte chiarissimo nel disegno della sua umanità, l'idoleggiamento di una gloria più vera, più autentica, più simbolica e quasi irraggiungibile: insomma, il tentativo di fondere il messaggio romano con quello cristiano. C'è autore moderno che abbia pronunziato parole più riconoscenti e commosse verso la romanità, di questo Irlandese? Che abbia detto con maggiore evidenza drammatica quanto l'umanità debba giudicare alto il dono di Roma, inventrice di leggi, d'ordine e di pace, in confronto della stessa Grecia, consolatrice filosofica e artistica? E nessun personaggio, più di questo Cesare, ha stimmatizzato la vendetta, esaltato la clemenza, affermato che governare significa avviare gli uomini sul retto cammino, non con la forza ma con l'esempio. Giustamente Cleopatra dice di non poterlo amare: sente di non potergli imporre la sua *life force*, perchè egli è un dio, non un uomo; infatti, non reagisce mai nè come un re nè come un semplice mortale: quasi porge l'altra guancia, debella i nemici con la superiorità del buon senso, anticipa la buona novella e la fonde con il suo proprio messaggio. Il quale, si badi, è triste nel fondo, perchè include un senso del destino che limita la dignità dell'uomo; dignità tuttavia ritrovata nell'esercizio di intendere tutto ciò che l'uomo persegua con franchezza e senza compromessi esterni.

Cleopatra desidera il guerriero dalle braccia tornite, Antonio, e Cesare la capisce: le concede il diritto di avere ciò che lui non può darle. Rufio uccide Ftatatita, e Cesare, che è andato in collera quando Ftatatita ha assassinato Potino (si trattava di due mestatori che volevano sopraffarsi), capisce e perdona Rufio che deve difendere Cesare dalle belve, le quali, per loro natura, o sono uccise o uccidono. Ftatatita è una belva: gran male sarebbe istruire un processo, condannarla e giustiziarla con una finzione di legalità: la si spaccia, secondo natura, da belva a belva. La legge, pensa dolorosamente Cesare, è uno squisito prodotto del genio umano che serve all'uomo fuor dei momenti critici: in essi — e questo è il senso della crisi — l'uomo torna belva, e non può fingersi una legge, non appellarsi a un diritto prodotto dal proprio genio: seguirà l'istinto. E' chiaro che Cesare sa di andare verso le Idi di marzo, perchè egli non segue l'istinto, e come getta in mare tutte le lettere che compromettono gli anticesariani, lancia se stesso in una parabola che oltrepassa lo stagno della storia, identificandosi con il corso di un'idea che Shaw non chiama cristiana ma sente come tale.

Si avverta in tutto ciò la contropartita a quanto di retorico sarebbe nella sparata cesariana contro la storia dell'uomo, risultante di una catena di vendette: il suggello dell'azione di Rufio è, per quel Cesare, l'ammissione di qualcosa che nessuno può condannare, se tutti gli uomini non si pareggiano a Cesare (e noi, fuor di simbolo, diremmo: a Cristo). Implicitamente, son già capiti e riscattati anche Bruto, Cassio e i loro compagni: anch'essi, infatti, sono immaturi e quindi, belve. Cesare — dice Cleopatra — ama tutti e comprende tutti, onde la sua clemenza. La sua triste ironia — diciamo noi — è la confessione che Cesare, gran facitore di storia, se ne sente fuori, sia nel 48 a. C., sia nel 1901: i tempi congiunti della meditazione shawiana.

Ebbene, queste e altre cose che ciascuno può rivedere da sè nel testo della commedia, oggi trovano lieviti altrove che nella bizzarra formulazione del dettato. Esso, anzi, ci sembra la parte più scaduta. In parole povere, sfidiamo un regista a salvare capra e cavoli, nelle commedie di Shaw, che, nello scoprirsi costruttive, non si giovano dell'opposta fama consacrata loro dall'immaturità dei vecchi pubblici. E, se è lecito prevedere come questo Cesare sarà ascoltato, mettiamo, tra vent'anni, si può ammettere che la rappresentazione dell'Eliseo conteneva pa-

(Continua a pag. 6)

Vladimiro Cajoli

SPENCER E LA MUSICA

Tra la filosofia e la musica vi sono certamente dei legami intimi e sostanziali; ma sono anche legami così sottili e complessi da render molto difficile una loro individuazione da un punto di vista razionale, soprattutto perchè un indefinito senso di mistero e di esoterismo ha sempre impedito, in questo campo, il raggiungimento di una verità formulata. Perciò si è cercato di risolvere il problema della musica su un piano letterario, formulando arbitrarie analogie e operando fortuiti accostamenti, e più raramente si è tentato di dare a questo problema una soluzione di carattere filosofico, includendo la musica, come fatto espressivo, in una visione organica della realtà umana.

Il saggio di Herbert Spencer sulla « Origine e funzione della musica », apparso nel 1857 sul « Macmillan's Magazine », è una di queste eccezioni e rappresenta quasi un avvenimento, poichè per la prima volta la musica veniva posta sul piano della scienza sperimentale e veniva presentata come riducibile ai concetti ed alle ipotesi della evoluzione.

Spencer non possedeva una vera e propria cultura musicale, ma la musica ebbe sempre una grande importanza nella sua vita. Leggendo infatti la sua « Autobiografia », nella quale egli annota con molta cura gli avvenimenti musicali della sua vita, si scopre facilmente come il suo interesse per la musica non fu di ordine semplicemente intellettuale. Spencer amò e praticò la musica; e questo suo amore fu così vivo e passionale da determinare e orientare la sua stessa concezione razionale. E questa nacque così, quasi per un addensarsi di tutte le sue esperienze musicali intorno ad un nucleo fondamentale.

Interessante è la sua reazione al « Don Giovanni » di Mozart. « Una serie di arie leggiadre e di duetti — egli scrisse verso il 1847 — sia pure accompagnate da una bella orchestrazione, non rispondeva alle mie concezioni dell'opera. Mi sembra che, in ogni caso, sia necessaria come base una passione popolare. I sentimenti introdotti durante le rivoluzioni e gli entusiasmi religiosi, prendono spontaneamente la forma del canto, negli individui e nelle folle. E' per questo che un'opera, che ha per motivo dominante gli incidenti di una conclusione sociale, possiede qualcosa che rassomiglia ad un carattere drammatico... ».

Questo è appunto il nucleo fondamentale della concezione spenceriana della musica: la convinzione, cioè, che la musica nasca in virtù di una esaltazione dei sentimenti. Per lo Spencer, infatti, tutti i sentimenti hanno questo in comune: di essere stimoli del sistema muscolare. Ne segue perciò l'esistenza di un rapporto tra il linguaggio, « essendo prodotti tutti i suoni della voce dal gioco di certi muscoli », e la musica, « essendo ogni musica vocale all'origine ». E questo rapporto è dato appunto dall'esplosione della voce proporzionata alla vivacità dell'eccitazione muscolare. Così le particolarità della voce, che sono l'indice di una esaltazione dei sentimenti, sono quelle che distinguono specialmente il canto dal comune linguaggio. La musica, servendosi di queste modificazioni, le amplifica sempre di più mano a mano che si eleva a forme più alte, e diviene veramente musica per il solo fatto di questo sviluppo.

La prova di queste affermazioni Spencer la trova principalmente nella osservazione e nell'analisi, ma si preoccupa di cercarne una conferma anche nella storia, per quanto riconosca che essa non può chiarire eccessivamente il problema. Ma la storia dimostra almeno per via indiretta la verità di quelle premesse che giustificano anche l'evoluzione della musica. « Dagli antichi poeti epici, che cantavano i loro versi, sino ai compositori moderni, gli agenti naturali di questo sviluppo sono stati degli uomini nei quali i sentimenti, essendo molto vivi, giungevano sempre all'estremo nella loro maniera d'esprimersi; e così, pian piano, s'è fatta sempre più grande la differenza tra il linguaggio idealizzato della passione ed il suo linguaggio naturale ».

Questa, per lo Spencer, l'unica e seria ipotesi capace di spiegare la potenza espressiva o l'origine della musica. Ipotesi naturalistica, dunque, e apertamente in contrasto con alcune concezioni più moderne, espresse persino da musicisti, che pretendono di dare una teoria ed una giustificazione della musica su un piano assolutamente fisico e del tutto estraneo alla vita affettiva dell'uomo.

Certamente è una concezione incompleta quella dello Spencer, poichè se riesce a darci una giustificazione della musica come fatto espressivo, non vede ancora questa espressione sul piano dell'arte. Ma anche così mutilata è questa sempre una concezione, se non rigorosamente valida, almeno suggestiva ed umana; una concezione, in ogni caso, valida come ipotesi per una nuova ricerca, se si ammette che l'arte è il momento dell'equilibrio e della misura dell'espressione umana.

Dante Ullu

LA RADIO

Premio Italia 1951

Poichè molti lettori non sapranno bene che sia questo « Premio Italia », rifacciamone brevemente la storia, servendoci dell'illustrazione ufficiale fornita dalla R.A.I.

« Nel mese di settembre del 1948, su invito della Radio Italiana, si riunirono a Capri i rappresentanti di quattordici Organizzazioni radiofoniche per studiare la possibilità di istituire un Premio Internazionale Radiofonico. La Radio Italiana aveva elaborato uno schema di progetto sulla cui base, dopo alcune giornate di discussioni il Premio prese vita. Nasceva così il Premio Italia, iniziativa che si proponeva di indurre scrittori e musicisti a ideare e realizzare delle opere che tenessero conto, nella loro stesura e nel loro ritmo narrativo e poetico, di tutte quelle particolarità che il mezzo radiofonico aveva incominciato a fissare nel giro dei suoi due primi decenni di vita. Particolarità che — a grandi linee e nei confronti ed esempio della narrazione quale si sviluppa sulle tavole del palcoscenico o sullo schermo del cinema o sulle pagine del libro — consistono nello sciogliersi di determinati vincoli ed obblighi e nel formarsene di nuovi... Significava, da parte dei massimi organismi radiofonici dell'occidente, lanciare un appello agli scrittori e ai musicisti più qualificati del nostro tempo affinchè si avviassero, al di là delle loro abituali sedi espressive, verso quella dell'espressione radiofonica. La quale si presenta caratterizzata da due aspetti essenziali: la tecnica nuova che può essere posta in atto e sfruttata, e la massa innumerevole degli ascoltatori cui simultaneamente l'opera d'arte si rivolge..... Trasferire in campo internazionale lo strumento dell'opera ideata per la radio può significare una subita e sicura moltiplicazione delle sue edizioni e cioè un potenziamento della sua vita radiofonica e del reddito che all'autore ne deriva ».

●

Il premio che può oscillare fra i 5 mila e i 35 mila franchi svizzeri, è assegnato secondo modalità rigorose successivamente rivedute e forse non ancora perfette, che possono riassumersi nella formula oggi valida: « Il Premio viene assegnato ogni anno da una Giuria Internazionale a una o più opere create appositamente per la radio e aventi un carattere tale per cui questo mezzo d'espressione convenga loro meglio di ogni altro. Le opere presentate devono avere delle qualità estetiche notevoli e contenere degli elementi che perfezionino e arricchiscano l'esperienza radiofonica. Il Premio è alternativamente attribuito: 1) a un'opera essenzialmente musicale con o senza testo; 2) a un'opera essenzialmente letteraria o drammatica con o senza musica. Negli anni pari il Premio è riservato alle opere musicali, in quelli dispari alle opere letterarie o drammatiche ».

« La Giuria esaminerà soltanto i lavori che verranno sottoposti al suo esame dalle Organizzazioni di Radiodiffusione aderenti al Premio Italia..... La Giuria non giudica sulla base di una semplice lettura di copioni e di partiture musicali, bensì in seguito all'ascolto dei lavori che gli Organismi concorrenti al Premio devono presentare registrati su dischi o su nastri magnetici ».

Si ricorderà che nel '49 il premio fu diviso in tre parti e distribuito fra: « Frédéric Général » di Constant e Arrieu, « La vecchia e veridica storia di Rumpelstizkin » di Dillon e Collison, e « Canzone perduta » di Rocher e Lewinek: opere rispettivamente presentate dalla Radio francese, dalla B.B.C. inglese, da Radio Monaco. Le nostre recensioni, poco laudative, sono reperibili nella corrispondente annata di Idea. Nel '50, si ebbe un grande premiato: Pizzetti, con quella « Ifigenia » che veniva poi ripresa al Maggio Fiorentino. Il secondo e il terzo premio furono assegnati a Chevreuille (Radio Belga), per « L'acciarino magico », a Pylkkänen e Kullas (Finlandia) per « La fidanzata del lupo ».

●

Quest'anno, i premiati sono quattro: primi ex aequo, R. Clair e J. Forest (Francia), con « Une larme du diable », mistero di T. Gautier, e J. Bronowski e Hopkins (Inghilterra), con « Il volto della violenza ». Secondo premio: « Musica celeste », leggenda in musica di P. Herz e W. Goldschmidt (Austria); terzo premio: « Ombre sull'Atlantide » di A. de Vries e K. Mengelberg (Olanda). Quattro sono le opere segnalate (Egitto, Italia, Montecarlo, Svizzera), fra le quali la radio commedia di Blasi e Meneghini « Displaced persons », che fu già presentata con altro titolo (« Non passeranno ») dalla R.A.I., e da noi molto favorevolmente recensita.

Conosciamo già l'opera francese, I premio, e possiamo dire, a conforto degli ascoltatori italiani, che la radiocommedia del Blasi e della Meneghini regge bene il confronto. Ciò potrebbe significare che il livello di questo Premio Italia dedicato alla prosa radiofonica è assai superiore a quello del '49. Resta, secondo noi, ben più significativo il Premio 1950 assegnato al Pizzetti (la cui opera recensimmo con vera ammirazione), ma ciò dipende da cause complesse che oggi non possiamo esaminare, oltre che dalla statura dell'artista concorrente. Vogliamo invece indugiare su un aspetto che non ci sembra adeguatamente apprezzato dalla stampa specializzata. L'importanza, diciamo, potenziale del Premio Italia trascende di gran lunga il Regolamento che lo governa e le opere che sono state e che saranno premiate.

Il Regolamento, abbiamo veduto, indugia su motivazioni estetiche fondatissime, ma, allo stato presente della radiofonia, non ancora tanto urgenti da scomodare e impegnare così complesse organizzazioni.

Si può dire che i fini affermati dal bando sarebbero perseguibili anche con i normali rapporti di buon vicinato che regolano la convivenza radiofonica, e basterebbe che le Radio occidentali si scambiassero i loro migliori prodotti annuali, perchè la radiofonia ricevesse le spinte desiderate.

Anche se i fondatori hanno preferito insistere sugli aspetti estetici della loro invenzione, per modestia, per cautela e per altro che si lascia immaginare al lettore non ignaro degli infiniti sospetti e delle gelosie che gravano su questo moderno e potentissimo mezzo di informazione di formazione mentale, i critici debbono scorgere, nel raduno annuale e nei frequenti contatti promossi dalle necessità del Premio medesimo, uno dei fatti politici più importanti del tempo nostro. Di una politica, sia detto subito, sui generis e in certo senso ante literam, quella politica europea che è ancora un'aspirazione, e tuttavia già d'impaccio ai residui della mentalità ottocentesca, nazionalista o blocchista, che ancora gravano sui nostri destini. Il lettore abituale di questa rubrica non avrà difficoltà a intendere anche ciò che oggi sottintendiamo; pensi soltanto alle caratteristiche del mezzo di cui si discorre, all'impossibilità di irretirlo, alla sua attitudine ad adeguarsi rapidamente alle richieste dello spirito europeo, se non addirittura di quello intercontinentale, come si augurava il Presidente Ridomi: le quali richieste sono tutte pacifiche.

●

Ebbene, senza alcuna riserva nè malignità, noi diciamo che l'incontro, lo scambio di vedute, la conoscenza e la stima reciproca di tanti personaggi radicalmente interessati alla causa della pace, non può non giovare alla pace. Si rifletta che una pace, per così dire, radiofonica, è necessariamente costruita su larga comprensione e almeno altrettante concessioni quante debbono essere le richieste: in essa, i popoli debbono capirsi.

Con questi incontri e con le suggestioni che ne nascono, trionferanno la relatività delle opinioni, la tolleranza, il rispetto del modo di essere altrui.

Questa nuova potenza è una realtà alla quale bisogna riguardare senza sospetto, perchè, ripetiamo, è naturalmente e necessariamente pacifica: nessuno può accusarla di mettersi al soldo di cause che le sono estranee, giacchè, per sua fortuna, essa è ricca e indipendente. Vuol essere soltanto stimolata affinchè non si disperda, come per il passato, per poca coscienza di sè. Il Premio Italia, sotto questo rispetto, è una realtà importante e una promessa anche più grande. Giova ricordare che il prestigio italiano se ne avvantaggia molto, se è vero, come crediamo, che l'organizzazione della R.A.I. e l'opera del suo Direttore Generale Salvino Sernesi, promuovono consensi ammirati e tanti amici dell'Italia quanti sono gli intervenuti. Saremo anche più soddisfatti il giorno che il raduno del Premio Italia sia preceduto o seguito da discussioni costruttive su problemi generali di radiofonia internazionale. Sappiamo che, intanto, utili scambi di idee avvengono privatamente tra gli intervenuti: meglio se, rese di pubblica ragione, le idee saranno pubblicamente discusse. Intanto, si è promosso un convegno di giornalisti radiofonici, del quale non possiamo dir niente perchè non invitati; intanto, dalla nostra penisola, naturale punto di convergenza dell'attività radiofonica europea, l'Europa riceve annunzi che la riguardano globalmente. Per quanto possa essere esteticamente modesto il loro valore, essi rappresentano un inizio. Noi adempiamo il dovere di spingere lo sguardo secondo le precisioni e, più, secondo i voti, molto oltre la miserabile contesa quotidiana che, a guardar bene in fondo, avvilisce tutti senza convincere nessuno.

V. Incauda

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

I NUOVI PROGRAMMI

Un programma di studio è una delle cose più difficili a farsi, o meglio a farsi bene: e non hanno torto quanti, scrivendo a questo proposito, affermano che il programma è in primo luogo l'insegnante, in quanto è l'insegnante che fa il programma, e non il regolamento o il preside o chicchessia.

Ma evidentemente tra i due estremi di un rigidismo indicativo per cui si prescrivono anche i versi da leggere di un determinato autore e l'anarchia a cui fatalmente porterebbe un programma che fosse solo frutto dei personali convincimenti del singolo c'è una certa distanza. E il compito, tutt'altro che facile, che incombe a coloro i quali si pongono a stendere un programma quale che sia si è proprio quello di trovare un punto equidistante tra i due estremi, il normativismo e l'anarchia: un punto in cui il programma assolve il suo compito di «fissare» le grandi linee maestre dello svolgimento delle varie materie, in ogni tipo di scuola, e non venga meno alla ormai riconosciuta e fondamentale premessa di lasciare all'insegnante non solo una compiuta libertà metodologica, ma anche una libertà, chiamiamola così, organizzativa, una libertà cioè di impostare lo sviluppo del suo insegnamento secondo criteri rispondenti ad una sua personale rielaborazione del problema insegnativo e didattico.

Senonchè nel fare tali programmi molteplici sono le difficoltà. E nascono, queste, in primo luogo dall'abitudine invalsa nei cultori delle varie discipline di vedere soltanto la materia da essi professata, di riconoscerne l'importanza con un «esclusivismo» che fa loro certo grande onore come appassionati cultori di tale disciplina, ma non risponde alle legittime esigenze della scuola. Nella quale tutti «i competenti» vorrebbero o aumentare il programma della propria disciplina o inserirla qualora non vi fosse in uno o altro tipo di scuola: sicchè si assiste all'interessante contraddizione per cui si vedono e si sentono moltissime persone lamentare il deprecato «carico mentale», l'eccesso dei programmi, la vastità della materia, il pondo dell'orario, la progressivamente rigonfiatasi vastità della mole dei testi e dei manuali; ma poi all'atto pratico, messi di fronte a un tavolo coll'incarico di rielaborare i programmi nessuno vuole usare la falce o la scure, come suggeriva Calosso, e tagliare sul proprio: ognuno esige che si tagli sulle carni altrui, cercando per proprio conto non solo di non perdere nulla, ma semmai di contrabbandare altra merce sottomano, convinto di operare santamente a prò della disciplina professata.

Nè i «competenti» di tali discipline si preoccupano gran che di quei problemi psico-pedagogici che all'insegnamento sono connessi: essi difficilmente accettano l'idea (quando non vi si ribellano apertamente) che il pedagogista o lo psicologo abbiano alcunchè a dire sulla loro materia, poichè non ammettono tale intervento: eppure chi non sa quanto illogici ed antipsicologici siano molti degli insegnamenti attualmente impartiti, per i quali basterebbero i risultati delle prove d'esame di maturità a dimostrarne il non pur dichiarato fallimento.

Il modo con cui i nostri ragazzi apprendono il latino o l'italiano, e ne danno prova a fine del corso di studi, è desolante, come può constatare chiunque faccia il commissario, in nove decimi delle nostre scuole: questo non consiglierebbe, anzichè scagliarsi contro la «decadenza» degli studi, contro «la crisi» dei giovani o farne rimbalzare parabolicamente l'accusa sulla «larghezza» della scuola libera, a vedere perchè mai, obiettivamente i risultati siano tanto scadenti? E nulla proprio avrebbero da dire psicologo e pedagogo i quali si non conosceranno la filologia con la competenza del cattedratico ma guardano bene «Giovannino» cioè quell'alunno da cui in fondo, bene o male, il famoso latino dovrà essere ingerito?

Ora a me pare che il «merito di buona volontà» dei programmi che la Consulta Didattica si accinge a presentare al Ministro, prescindendo dalla valutazione obiettiva della capacità che essa ha avuto di tradurre in concreta realtà le sue aspirazioni, si è proprio quello di aver *costantemente* tenuto d'occhio il giovane: di non aver cioè guardato tanto la disciplina, quanto l'alunno e di aver perciò puntato (e i fatti potranno dimostrare se a torto o a ragione) sull'insegnante piuttosto che sulla *norma*, e cioè sul programma.

In altri termini constatato che il giovane non è un palmipede da ingozzare, nè tanto meno un panno elastico da tirare a destra o a sinistra, essa ha ritenuto che la responsabilità dell'insegnante sia in fin dei conti quella che deve reggere l'edificio della scuola. E perciò ha accolto il principio dell'*indicatività* del programma (del resto già i programmi per le elementari di Lombardo-Radice affermavano tale principio assumendo che i programmi devono indicare al maestro «il risultato che lo Stato attende dal suo lavoro»): ossia della pura e semplice indicazione dei fondamentali obiettivi dei veri insegnamenti alle singole scuole, limitandosi a fissare quegli autori o quegli argomenti che possano costituire una trama, un fondamento comune, e lasciando d'altro canto a tutti gli insegnanti piena libertà di metodo, di procedimento, di impostazione generale.

E per questo, in linea di massima, gli estensori dei programmi hanno accolto il principio di considerare non la *classe*, l'annata, ma il *ciclo*: cosicchè i programmi delle scuole elementari e secondarie come quelli dei licei e degli istituti tecnici e artistici abbracciano cicli biennali o triennali. L'insegnante trova dinanzi a sè un piano di studio e di attività che se pure accoglie opportune scansioni, gli consente tuttavia di considerare la sua opera e il suo lavoro nell'insieme del corso di studi e *impegna* la sua responsabilità non a fare le 20 odi prescritte o a volare sulle 400 pagine del testo, ma a presentare, a fine corso, una scolaresca che abbia percorso un *itinerario* adeguato alle possibilità e agli interessi dei giovani, da lui stesso stimolati e sviluppati, a dare insomma al programma un'*intensità* piuttosto che una *superficie*, una profondità piuttosto che una lunghezza.

Perfino la scelta degli autori, salvo alcuni sommi come Dante e Manzoni, è stata lasciata al criterio dell'insegnante; e sulla filosofia si è riconosciuto il principio della libertà di impostazione dell'insegnamento (storico, problematicistico, ecc.).

Certo non c'è da nascondersi che molti saranno piuttosto sospettosi di codesta novità: v'è chi ritiene che il regolamento e la norma siano il toccasana di ogni male. I fatti però hanno dimostrato il contrario. E fare appello, oggi all'insegnante, all'uomo, al suo senso di responsabilità professionale e sociale può essere ancora la soluzione più feconda e più promettente.

Giovanni Gozzer

CESARE E CLEOPATRA

(*Continuazione della pag. 5*)

recchie anticipazioni. Ciò scriviamo non ostante la nostra stessa delusa volontà di ridere, che altra regia e altra interpretazione avrebbero forse appagato tradendo Shaw, noi e un messaggio autentico. Intelligentissima la recitazione di E. Magni (Cleopatra): dignitosa, nel senso sopra detto, quella del Ricci. Buona la realizzazione del complesso spettacolo, comportante nove cambiamenti di scena e la partecipazione di una quarantina di attori.

L'azione: I quadro. Palazzo reale egiziano. Cesare si avvicina: lo sgomento si mescola all'intrigo. I cortigiani vorrebbero servirsi di Cleopatra e del piccolo Tolomeo per piegare Cesare ai loro calcoli, ma Cleopatra non si trova. — II Q. E' infatti tra le braccia della Sfinge, nel deserto, tutta tremante di paura. Alla Sfinge, un ignoto romano espone una sua meditazione sognante. Cleopatra si scopre, e spera di valersi dell'amico «vecchio» per non essere mangiata da Cesare. — III Q. Nella sala del trono, Cleopatra si accinge al terribile incontro, ma quando scopre che Cesare è il bizzarro uomo incontrato presso la Sfinge, gli si nasconde fanciullescamente tra le braccia. — II atto, I Q. Ad Alessandria, nel palazzo di Tolomeo, l'intransigenza e la presunzione di Achillas e di Potino non consentono a Cesare di sistemare pacificamente le cose egiziane. Le truppe di Cesare saranno assediate da quelle egiziane e pompeiane rimaste, dopo Farsalia, nell'Egitto. — II Q. Un corpo di guardia sulla banchina: proibito, senza autorizzazione, salpare per il Faro, dove è rifugiato Cesare. Soltanto Apollodoro, avventuriero siciliano, può recargli il dono di Cleopatra, un grande tappeto. — III Q. il quale tappeto contiene Cleopatra stessa, che deciderà la sorte (e la nuotata) di Cesare, quand'egli e i compagni dovranno salvarsi lasciando il Faro. — III atto. — I Q. Nel Palazzo, Cleopatra si annoia: sogna Antonio, venera Cesare. Potino vorrebbe congiurare con lei; essa lo respinge — II Q. Sulla terrazza: Potino tenta di denunziare a Cesare Cleopatra come traditrice; ella fa scannare l'ospite e prigioniero di Cesare dalla nutrice Ftatatita. — III Q. Il porto. Cesare lascia l'Egitto. Raccomandazioni ai sudditi, al Governatore Rufio, e addio a Cleopatra.

Lo schema del contenuto serva a chiarire che la commedia è nella battuta assai più che nell'azione, trattata con noncuranza e quasi con dileggio per i falsi valori che l'uomo, nelle sue false istorie, ha ad essa attribuito. «Alla maniera inglese» di L. Olivier, la rappresentazione di Shaw è alternata con quella di Shakespeare: Antonio e Cleopatra).

Vladimiro Cajoli

ORDINAMENTO SCOLASTICO SECONDO IL PROGETTO DI RIFORMA

LE CLASSI DI TIROCINIO

In questi ultimi anni si è parlato molto di riforma della scuola, si sono interpellate molte persone, stesi verbali, compilate relazioni e nulla si è tralasciato per conoscere i desideri e i consigli del maggior numero di uomini di scuola, di liberi professionisti e delle famiglie.

Però si è un po' sorvolato sulla prima educazione ed istruzione che è quella impartita nella scuola elementare e precisamente sulla preparazione professionale di chi lavora nella scuola stessa, cioè dei suoi insegnanti.

Attualmente ad ogni Istituto magistrale vengono assegnate alcune classi elementari presso le quali i futuri maestri svolgono le loro lezioni di tirocinio. Dette classi di tirocinio dipendono amministrativamente e disciplinarmente dal Direttore didattico della scuola presso la quale sono allogate o dalla quale sono distaccate e, quale organo che ne coordina l'azione didattica, è nominato un direttore effettivo o incaricato alle dipendenze del primo.

L'Istituto Magistrale con le classi di tirocinio ha il compito di preparare moralmente, intellettualmente e professionalmente il futuro maestro. Ma perchè l'Istituto possa raggiungere tale scopo deve essere prima di tutto un centro didattico sperimentale.

E' quindi necessario che le classi di tirocinio vengano sistemate nell'edificio dell'Istituto Magistrale stesso e formino con esso un unico corpo; esse devono essere alla diretta dipendenza sia amministrativa che disciplinare del Preside, il quale assieme al collegio dei professori, al Direttore della scuola di tirocinio e agli insegnanti elementari coordina l'azione didattica, prende tutte le iniziative necessarie affinchè il centro trovi nuovi modi e metodi d'istruzione e di educazione, sperimenta tali metodi e quindi ne trae nuovi sistemi di azione didattica. Insomma ogni iniziativa che valga allo scopo deve essere in facoltà del Preside e dei suoi collaboratori i quali dovranno rispondere del loro operato al Ministero.

E come dovranno essere scelti gli insegnanti?

Il Ministero consiglia i maestri laureati. Ma sono questi proprio i più idonei? Non possono essi ritenersi magari dei super-uomini e parlare a delle menti in formazione ex cattedra, facendo scendere la loro azione didattica esclusivamente dalla sapienza pedagogica? E poi per il maestro laureato non è forse la scuola elementare una sistemazione transitoria fino a quando egli potrà entrare nella scuola media?

Con questo non dico che i maestri laureati si debbano escludere a priori, però un insegnante elementare con il suo diplomino di abilitazione magistrale, che dalla pratica quotidiana sappia far salire la sua azione didattica, sappia trarne nuove iniziative, nuovi metodi e accorgimenti affinchè la lezione sia attraente, viva e proficua, un insegnante intelligente, con una buona cultura, credo che sia il vero maestro per i nuovi maestri.

E qui si presenta il secondo problema: quali sono gli insegnanti e il direttore che devono essere assegnati alle scuole di tirocinio?

Premesso che è ben lontana da me l'intenzione di criticare la scelta fatta dai Provveditori agli studi dei direttori e maestri attualmente assegnati alle scuole di tirocinio, penso però che non tutti i migliori siano stati messi a disposizione di dette scuole.

Direttore e maestro dovrebbero essere chiamati ad insegnare nelle scuole di tirocinio per chiara fama di provetti insegnanti e dovranno essere tenute in particolare considerazione la personalità ed originalità del loro insegnamento e la loro cultura. Essi dovranno essere sottoposti ad un triennio di prova alla fine del quale il Preside, assieme al collegio dei professori di ruolo, su relazione del professore di filosofia e pedagogia deciderà dell'assunzione definitiva. Il Direttore e gli insegnanti che non avranno dato buona prova potranno essere dispensati anche entro il primo anno e quindi dovranno ritornare alla scuola di provenienza.

Dal momento che essi sono dichiarati definitivi, entreranno a far parte del Collegio dei professori e saranno inquadrati nei loro ruoli e precisamente il Direttore nel ruolo dei professori del gruppo *A*, gli insegnanti in quello di gruppo *B* con il grado che coprivano nel ruolo di provenienza.

In questo modo sarà riconosciuta anche economicamente l'importanza che ha il maestro della scuola di tirocinio.

Le classi di tirocinio, almeno in parte, potrebbero essere subito sistemate nelle aule del giardino d'infanzia, il quale con la sua costituzione non ha più ragione di funzionare presso gli Istituti magistrali. Il loro arredamento dovrebbe essere il più moderno possibile affinchè il futuro maestro conosca almeno teoricamente come dovrebbe essere sistemata un'aula scolastica.

Dal momento che l'Istituto magistrale è un centro didattico sperimentale, è incompatibile l'ammissione all'esame di abilitazione di candidati privatisti. Chi desidera diventare maestro deve frequentare almeno l'ultimo anno al quale saranno senz'altro iscritti i candidati in possesso dell'esame di maturità classica o scientifica, mentre gli altri dovranno sostenere l'esame di idoneità.

Nell'ultimo anno avranno il massimo sviluppo le lezioni di tirocinio, si svolgerà completo il corso di psicologia e di igiene, mentre per le restanti materie si tratterà nel complesso di una ripetizione generale.

Infine durante il corso degli studi l'alunno dovrebbe preparare il materiale didattico necessario all'insegnamento e lasciare l'Istituto con il bagaglio della sua esperienza pratica.

Anche i programmi degli esami di concorso vanno riveduti perchè attualmente essi si limitano alla conoscenza di due autori, di due pedagogisti, della didattica e di nozioni di legislazione scolastica e quindi, teoricamente il maestro potrebbe ignorare la grammatica italiana, la storia, l'aritmetica e la geometria elementare e tutte le scienze, materie che sono oggetto del suo insegnamento e alle quali attinge per la formazione dei suoi alunni.

E' perciò necessario che i programmi di concorso siano completati, in considerazione che il maestro deve insegnare a leggere a scrivere e a far di conto e deve impartire le prime nozioni di scienze.

Umberto Anesi

CONFORMISMO SCIENTIFICO

(*Continuazione della 1a pag.*)

di questa somma, aggiungiamo, varia caso per caso, a seconda del grado di differenziamento in rapporto, essenzialmente, al grado di associazione delle differenti cellule. Ma pur trovando una corrispondenza tra l'influenza di un elemento su di un altro che fa variare nei due casi considerati la somma, non vorremmo certo concludere che questo sia sufficiente a ritenere che gli organismi viventi realizzano in pieno la teoria dei *quanta*. La grande ombra di Planck sorriderebbe ironica!

Tengo ad insistere che una delle più insidiose forme di astrattismo scientifico è quello di applicare, senza ulteriore discriminazione e delimitazione, un principio dimostrato esatto in un certo ordine di fenomeni a un altro ordine di differenti fenomeni. Può avvenire che la trasposizione concettuale risulti giusta ma non si può decidere «a priori»; quando la verifica sperimentale manca, qualsiasi conclusione è arbitraria.

Anche in questi casi arbitrari molta parte ha il carattere individuale dello studioso che spesso inconsapevolmente, proietta sull'oggetto in esame i suoi convincimenti, la sua preparazione culturale, i suoi interessi materiali o spirituali. Sempre l'astrattismo (non la astrazione!) è una limitazione di libertà di giudizio, di vera indipendenza di carattere, o per lo meno del «senso del concreto». Questa limitazione della capacità interpretativa è, oggi, assai spesso limitazione della volontà o possibilità di osservare i fatti naturali nella reale complessità; e nello studio di alcuni argomenti scientifici può non essere più un fatto individuale, ma un fatto che si ripete ugualmente per molti studiosi: ecco allora che si rientra nel conformismo; e in simili condizioni l'astrattismo diventa conformismo.

C'è una «forza» che spinge e livella molti nel sostenere determinate idee. Un conformismo politico, religioso o antireligioso, razziale, economico, può diventare anche un conformismo scientifico, per i legami che stringono gli uomini di scienza. Non ci sono soltanto le cricche di scuola, queste ormai hanno un valore minimo; ma assai più pericoloso per l'avvenire e per la moralità della scienza è il dilagare del conformismo scientifico, per le cricche che fatalmente si moltiplicheranno.

C'è poi un altro conformismo strettamente congiunto alle cause stesse del progresso scientifico: il tecnicismo specializzato. I grandi progressi delle scienze sperimentali esigono l'adozione di nuove tecniche, di nuovi strumenti, di nuovi impianti sperimentali; ma tutto questo è frutto dell'indagine scientifica. Sono i ricercatori che escogitano e mettono in opera nuovi mezzi d'indagine; e quasi sempre un progresso tecnico deriva da un lungo esame teorico: è ormai ben noto che non esiste una scienza applicata avulsa dalla scienza pura. Il conformismo tecnico è la degenerazione di questo aureo principio. Coloro che non hanno avuto nessun merito nell'aspro travaglio intellettuale che attraverso una alta indagine scientifica si traduce in un progresso tecnico, tutti coloro che poi sono soltanto degli esecutori tecnici, in quanto impiegano determinati procedimenti, s'illudono di essere essi gli artefici del progresso scientifico: sono i conformisti di una singola tecnica, schiavi del singolo strumento: sono gli unilaterali seguaci di un determinato procedimento scientifico, e sono gli astrattisti, quando giungono all'ideazione di una sola determinata idea astratta: questo è astrattismo, perchè necessariamente, nell'isolamento di una visione unilaterale l'astrazione diventando la negazione del «concretismo» cade nell'astrattismo.

Giulio Cotronei

(Il precedente articolo è stato pubblicato nel n. 41 di Idea).

Direttore responsabile [illegible]
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 399 Tribunale di Roma